

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

VAHŞİ DOĞA, AKIL HASTALIĞI VE ÖLÜM
İZLEKLERİNİN HORACİO QUIROGA
ÖYKÜLERİNDE ALIMLANMASI

Cihan ÖZDEMİR

2501180462

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Emire Zeynep ÖNAL

İSTANBUL – 2021

ÖZ

VAHŞİ DOĞA, AKIL HASTALIĞI VE ÖLÜM İZLEKLERİNİN HORACIO QUIROGA ÖYKÜLERİNDE ALIMLANMASI

Cihan ÖZDEMİR

Okur Merkezli Eleştiri, yirminci yüzyılda yazın yapıtlarını çözümleme sürecinde yazın metnini alımlayan kişinin etkin olduğu önemli bir yöntemdir. Okur merkezli görüşler, yazınsal yapıt eleştirisinde okuru tamamen göz ardı eden biçimci ve yapısalcı bakış açılarına bir tepki olarak ortaya çıkar ve eleştiri sürecinin merkezine okuru yerleştirir. Okur Merkezli Eleştiri, inceleme sürecinde metne olduğu kadar okura da önem verir ve bir metnin ancak okur tarafından okunduğu sürece var olabileceği görüşünü savunur. “Vahşi doğa, akıl hastalığı ve ölüm izleklerinin Horacio Quiroga öykülerinde alımlanması” başlıklı bu çalışma, Okur Merkezli Eleştiri’nin parametrelerini kullanarak Uruguaylı yazar Horacio Quiroga’nın **Cuentos de amor de locura y de muerte** başlıklı öykü kitabının içerisinde yer alan **La miel silvestre**, **La gallina degollada** ve **El almohadón de plumas** adlı eserlerini incelemeyi amaçlar. Bu araştırma için seçilen **La miel silvestre**, **La gallina degollada** ve **El almohadón de plumas** adlı öyküler, anlatı sürecindeki çok katmanlı yapıları ve barındırdıkları açık ve örtük metin içi göstergelerle okuma sürecine okuru dahil ederek metin ile karşılıklı bir söyleşi yapmasına imkân tanır. Bu bağlamda, çalışmamızın temel amacı ölüm ve vahşi doğada hayat gibi konuları kişisel yaşamı boyunca doğrudan tecrübe etmiş bir yazar olan Horacio Quiroga’nın **La miel silvestre** başlıklı öyküsündeki vahşi doğa, **La gallina degollada**’da akıl hastalığı ve **El almohadón de plumas**’daki ölüm izleklerinin okur tarafından nasıl alımlandığını ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Horacio Quiroga, akıl hastalığı, vahşi doğa, ölüm, Aşk, delilik ve ölüm üzerine öyküler.

ABSTRACT

RECEPTION OF WILD NATURE, MENTAL ILLNESS AND DEATH THEMES IN THE STORIES OF HORACIO QUIROGA

Cihan ÖZDEMİR

In the twentieth century, Reader-response criticism is an important method in which the person who receives the literary text is active in the process of analyzing literary works. Reader-oriented views emerge as a reaction to formalist and structuralist perspectives that completely ignore the reader in the literary criticism and place the reader at the center of the criticism process. Reader-oriented views attach importance to the reader as well as the text in the process of review and defend the view that a text can only exist as long as it is read by a reader. This study, entitled “Reception of wild nature, mental illness and death themes in the stories of Horacio Quiroga”, aims to analyze Uruguayan writer Horacio Quiroga’s works **La miel silvestre**, **La gallina degollada** and **El almohadón de plumas** which are included in the short stories book **Cuentos de amor de locura y de muerte**, using the parameters of Reader-oriented criticism. The selected stories for this study **La miel silvestre**, **La gallina degollada** and **El almohadón de plumas** allow the reader to have a conversation with the text by involving the reader in the reading process with their multi-layered structures in the narrative process and the explicit and implicit intext signs they contain. In this context, the main purpose of our study is to reveal how the reader received the wild nature in the story **La miel silvestre**, mental illness in **La gallina degollada** and the death themes in **El almohadón de plumas**, being written by Horacio Quiroga, a writer who directly experienced topics such as life in the wild nature and death throughout his personal life.

Keywords: Horacio Quiroga, mental illness, wild nature, death, stories of love and madness and death

İçindekiler

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM OKUR MERKEZLİ ELEŞTİRİ

1.1.Okur Merkezli Eleştiri	3
1.2.Ivor Armstrong Richards	16
1.3.Görüngübilim.....	18
1.3.1. Görüngübilimsel Eleştiri.....	20
1.4.Alımlama Estetiği	23
1.4.1. Beklentiler Ufku (Erwartungshorizont)	27
1.4.2. Somutlama (Konkretisation).....	29
1.5.Yorumbilim.....	32
1.5.1. Hans-Georg Gadamer	35

İKİNCİ BÖLÜM

Horacio Silvestre Quiroga Forteza

2.1.Horacio Silvestre Quiroga Forteza.....	46
2.2.Yazınsal Yaşamı	50
2.3.Horacio Quiroga'nın yazınsal yaşamında Edgar Allan Poe.....	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
VAHŞİ DOĞA, AKIL HASTALIĞI VE ÖLÜM İZLEKLERİNİN HORACİO
QUIROGA ÖYKÜLERİNDE ALIMLANMASI

3.1.El almohadón de plumas	62
3.1.1. İnceleme	63
3.2.La gallina degollada	77
3.2.1. İnceleme	77
3.3.La miel silvestre	90
3.3.1. İnceleme	91
SONUÇ	100
KAYNAKÇA	106

ÖNSÖZ

Okur Merkezli Eleştiri, edebiyat dünyasını yaklaşık yarım yüzyıl kadar etkisi altına almış biçimci yaklaşımın karşısında konumlanır ve 1960'lı yıllarda epeyce bilinirlik kazanır. Biçimci ve yapısalcı eleştirilerde, okurun metni yorumlamak amacıyla metne yaklaşması kabul edilmez ve yazınsal metin eleştirisinde okur tamamen göz ardı edilir; Okur Merkezli Eleştiri bu yaklaşıma karşı çıkar. Okur Merkezli Eleştiri, yazın yapıtı eleştirisine okuru doğrudan dahil eder. Çünkü üretim sürecindeki yazar yazın yapıtını oluştururken, eserini alımlayacak farklı okur türlerini de dikkate alır. Yazın yapıtı, metnin çözümlenmesi aşamasında okurun doğrudan katılımına ihtiyaç duyar. Bu bağlamda, Okur Merkezli Eleştiri'ye göre yapıt eleştirisindeki kaynak yalnızca metin değildir. Aksine okuma edimi boyunca yapıtın oluşumuna katkı sağlayan okur da önemlidir. Kısacası, salt metne odaklanarak okurun metinden tamamen ayrıştırılmasını kabul etmeyen okur merkezli görüşler, yazın incelemesinin merkezine metni alımlayan okuru yerleştirir.

Bu çalışma, Latin Amerika edebiyatının önde gelen öykücülerinden Horacio Quiroga'nın **La miel silvestre**, **La gallina degollada** ve **El almohadón de plumas** adlı öykülerini Okur Merkezli Eleştiri tarafından tespit edilen ölçütleri kullanarak incelemeyi amaçlar. İncelemede **La miel silvestre**, **La gallina degollada** ve **El almohadón de plumas** öykülerinin seçilmesinin nedeni, anlatı yapılarının Okur Merkezli Eleştiri'nin uygulanması için elverişli olmasıdır. Eserlerin sahip olduğu çok katmanlı yapı ve içerdiği açık/örtük metin içi göstergeler, metni alımlayan okur için çözümlemeye uygun bir altyapı sunar.

Öncelikle çalışmam boyunca bilgi birikimini ve desteğini benden hiç esirgemeyen, beni Okur Merkezli Eleştiri ile tanıştıran ve bu zorlu süreçte büyük bir sabır ve özveri ile yönlendiren değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Emire Zeynep Önal'a sonsuz teşekkür ederim.

Bu çalışmayı yapabilecek bilgi birikimini edinmemi sağlayan İstanbul Üniversitesi İspanyol Dili ve Edebiyatı bölümündeki tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Bütün süreç boyunca yanımda olan ve beni her zaman destekleyen aileme teşekkür ederim.

Çalışmam boyunca beni her anlamda destekleyen Zinnur Yavuz, Selen Kipmen, Erdal Mungan ve Furkan Kırmızıoğlu'na teşekkür ederim.

Cihan ÖZDEMİR
İstanbul, 2021



GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ilk yarısı, edebiyat eserlerinin yorumlanmasında nesnel kesinliğin arandığı bir dönemdir. Fakat yirminci yüzyılın özellikle ikinci yarısında egemen olan, algılayan kişinin algılama sürecinde etkin bir konumda olduğu görüşü edebiyat nesnesine bakışı değiştirir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan görüşler sonucunda, okuma edimi boyunca okurun edilgen olmadığı, aksine metinle doğrudan etkileşimde bulunarak etken bir konuma yerleştiği düşüncesi benimsenir. Çalışmamızda uygulayacağımız Okur Merkezli Eleştiri, okurun okuma edimi sürecinde metinle karşılıklı bir etkileşime girdiğini ve metni çözümlemeye çalışırken aynı zamanda metne doğrudan katkıda bulunduğunu savunur.

Okur Merkezli kuramlara göre okur ve metin arasındaki ilişki tıpkı bir söyleşi gibi iki yönlüdür. Yazar, metnini yalnızca estetik kaygılarla oluşturmaz, yazım süreci esnasında metnin potansiyel alıcısını da hesaba katar. Bu bağlamda yazar, okurun metne katkıda bulunabilmesi için bazı boşluklar – söylenmemiş alanlar – bırakır; metin de okurun kendisini tamamlamasını bekler. Okur Merkezli Eleştiri kuramlarından Alımlama Estetiği'ne göre, yazın yapıtlarının, tarihsel dönem ve toplumsal koşullar değiştiği halde zaman içinde varlıklarını sürdürebilmelerinin nedeni, farklı çağların okurları tarafından alımlanabilmeleridir. Bu durumda metin ve okur arasındaki ilişki çift yönlü bir ilişkidir. Yorumbilim'in önde gelen temsilcisi Hans-Georg Gadamer, metin ve okur ilişkisinde her iki tarafın da etken bir konumda ve birbiriyle etkileşim içinde olduğunu ileri sürer. Okur merkezli eleştiride metnin alımlayıcısı konumundaki okur yüzeysel bir okuma yapmaz; metnin barındırdığı çeşitli metin içi göstergeleri alımlar ve söylenmemiş alanları doldurarak yapıtı çözümlemeye çalışır.

Bu çalışma, Okur Merkezli Eleştiri'nin ölçütleri ışığında Uruguaylı yazar Horacio Quiroga'nın **La miel silvestre**, **La gallina degollada**, **El almohadón de plumas** öykülerinde varolan metniniçi katmanları ve zamansal atlamaları tespit etmeyi ve açık/örtük metin içi göstergelerden yararlanarak vahşi doğa, akıl hastalığı ve ölüm izleklerini çözümlemeyi amaçlar. Yazarın eserlerinde oluşturduğu çok katmanlı yapı, hikâyelerin hem kurgusal açıdan zenginleşmesini sağlar hem de okura farklı okuma

deneyimleri sunar. Öykülerin okuru anlatının içine çekerek metinle etkileşime girmeye yönlendiren zengin altyapısı, incelemede Okur Merkezli Eleştiri'nin seçilmesinin temel sebeplerindendir. Horacio Quiroga, öykülerinde boşluklar bırakarak okuru yorumlarıyla metne doğrudan katkıda bulunan bir üreticiye dönüştürür. Yazarın bu tezde kullandığımız her öyküsü, üst izlek ve alt izlekler üstünden okurun metni çözümlemesini gereksinir. Okur Merkezli görüşler, okurun okuma edimi boyunca çeşitli önyargılar oluşturduğunu ve beklentiler içine girdiğini, metinde ilerledikçe bu önyargı ve beklentilerin değişime uğradığını öne sürer. Bu çalışma için seçilen **La miel silvestre**, **La gallina degollada** ve **El almohadón de plumas** adlı öyküler, barındırdıkları birçok açık ve örtük metin içi göstergeler aracılığıyla okurun beklenti ve önyargılarını sıklıkla değişime uğratar. Böylelikle anlatılar, okurun değişen önyargı ve beklentilerini önden edindiği önyargı ve beklentilerle uzlaştırabilmesi için, zaman zaman metin içinde geriye dönmesini gerektirir. Vahşi doğa, akıl hastalığı ve ölümü konu edinen öyküler, okurun önyargı ve beklentilerini defalarca değişikliğe uğratarak, metin içinde ilerledikçe yeni anlamlar elde etmesini olanaklı kılar.

Bu çalışma için Horacio Quiroga'nın **La miel silvestre**, **La gallina degollada** ve **El almohadón de plumas** öykülerinin seçilmesinin bir diğer nedeni, Uruguaylı yazarın kişisel yaşamında oldukça derin izler bırakan vahşi doğa ve ölüm gibi konuların eserlerine nasıl yansıdığını incelemektir.

Çalışmamızın ilk bölümünde, incelemede uygulanmak üzere seçilen Okur Merkezli Eleştiri'nin gelişimi ve Okur Merkezli görüşlerden Görüngübilim, Alımlama Estetiği ve Yorumbilim'e yer verilmiştir.

Araştırmamızın ikinci bölümünde, Horacio Quiroga'nın hayatı, edebi kişiliği ve eserlerine değinilmiştir. Ayrıca bu kısımda Horacio Quiroga'nın yazınsal yaşamına büyük etkisi bulunan Amerikalı yazar Edgar Alan Poe'nun Uruguaylı öykücü üzerindeki etkisi de ele alınmıştır.

Çalışmanın son bölümünde, **La miel silvestre**, **La gallina degollada**, **El almohadón de plumas** öyküleri sırasıyla vahşi doğa, akıl hastalığı ve ölüm izlekleri üstünden incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

OKUR MERKEZLİ ELEŞTİRİ

1.1. Okur Merkezli Eleştiri

Ondokuzuncu yüzyılın bilimsel alanda nesnel kesinlik içeren görüşü yirminci yüzyıla gelindiğinde eleştirilerin odağı haline gelir. Tek başına Albert Einstein'ın İzafiyet Teorisi, nesnel bilginin, olguların üst üste koyularak oluştuğu görüşünün dışlanmasına neden olur. Thomas Samuel Kuhn, bilimde “gerçek” olarak ortaya konulanan aslında bilimsel gözlemci tarafından bilimsel nesneye uygulanan bakış açısına bağlı olduğunu gösterir. Gestalt psikolojisi ise insan zihninin evrendeki nesneleri bağlantısız parçalar olarak değil aksine birbiri ile bağlantılı ve anlamlı bir bütün olarak algıladığını savunur. Gestalt psikolojisine göre tekil nesneler farklı bağlamlarda farklı anlamlara gelebilir. Yirminci yüzyılın bilime bakışını ortaya koyan bu ve diğer birçok görüş, algılama esnasında algılayan kişinin edilgen değil aksine etkin olduğunu kabul eder. Bu görüşlerin yansıması olarak edebiyat alanında bir metnin anlamının ancak okur tarafından alımlanabildiği fikri benimsenir. Ayrıca Okur Merkezli Eleştiri olarak da adlandırılacak olan, okuru yazınsal yapıt eleştirisinin merkezine yerleştiren görüşlerin ortaya çıkışına zemin hazırlar (Selden, Widdowson, Brooker, 2005: 45-46).

Edebiyat dünyasında önemli konuma sahip olan birçok eleştiri akımı, Okur Merkezli Eleştiri'den farklı olarak okuru yazınsal yapıt eleştirisine dahil etmez. 1930'larda görülmeye başlayan ve 1950'lerde etkinliğini sürdüren Yeni Eleştiri, bu eleştiri yaklaşımlarının en önemlilerindendir (Moran, 1999: 159). Yeni Eleştiri, yazınsal yapıt eleştirisinde salt metnin ele alınması gerektiği görüşünü savunur. Metin dışında kalan yazar ve okur gibi etkenler eleştiriye dahil edilmez. Yeni Eleştiri tarafından kabul edilen, eleştiride bir metni okur ve yazardan kopararak tek başına bir nesne olarak gören yazınsal yaklaşım, birçok edebi kuramın da çıkış noktası olarak görülebilir (Tunç Oppermann, 1994: 32). Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** kitabında Yeni Eleştiri hakkında şunları dile getirir: “Yeni eleştiri, sosyoloji,

tarih ya da psikoloji gibi bilimlere yaslanarak yapılan eleştirinin, sanat yönünü bir yana bırakarak edebiyattan uzaklaşmasına bir tepkidir” (Moran, 1999: 207). Serpil Tunç Oppermann, “I.A Richards’tan Wolfgang Iser’e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi” adlı makalesinde ise Yeni Eleştiri’nin amacını şu şekilde açıklar:

“Kısacası, Yeni Eleştirinin öğretisi, yazarın yazdığı metin ile ilgili niyetlerinin, amacının ve yorumunun o metnin anlamıyla hiçbir ilgisi olmadığı görüşüne dayanmaktadır. Aynı zamanda, Yeni Eleştiri’ye göre okurların metin karşısında gösterdikleri duygusal tepkilerin metnin anlamıyla bir ilgisi yoktur. Metin yazardan ve okurun tepkilerinden bağımsızdır ve anlamı kendi dilinde aramalıdır.” (Tunç Oppermann, 1994: 32)

Okul ve üniversitelerdeki edebiyat derslerinde yapılan okuma edimi ve eleştirisi sırasında, yazınsal metinler tarihi bir belge olarak ele alınır ve ahlak dersi çıkarılmaya başlanır. Yapıtın yazarı, yazarın bulunduğu tarihi ve sosyoekonomik koşullar ve yazarın kişisel hayatı gibi birçok farklı etken, okuma edimi ve yazınsal yapıtın eleştirisinde esastır. Yeni Eleştiri, yazınsal metinlerin ahlaki bir ders çıkarmak amacıyla eleştirilmesini kabul etmez. Yeni Eleştiri’ye göre bir sanat eserini bu şekilde ele almak onun özüne aykırıdır. Eleştirinin amacı sanat eserinin kendisini incelemek olmalıdır (Moran, 1999: 207- 208). Bu inceleme sırasında yapıtın yazarı ve içinde bulunduğu tarihi ve psikolojik durumlar metinden ayrıştırılır ve salt metin ele alınır. Yazınsal yapıtların sanatsal yönleri ancak bu şekilde kavranabilir. Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** adlı kitabında Yeni Eleştiri’nin sadece metnin üzerine eğilmesi hakkında şu düşüncüyü dile getirmiştir:

“Kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendinde var olduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksiz ve yersizdir.” (1999: 208)

Okur Merkezli Eleştiri ise, edebiyat dünyasını yarım yüzyıl kadar hakimiyeti altına almış olan Yeni Eleştiri'ye bir tepki olarak ortaya çıkar (Guerin, 2005: 350). Okur Merkezli görüşler 1920'li yıllarda özellikle I. A. Richards'ın, 1930'lu yıllarda ise D.W. Harding ve Louise Rosenblatt'ın çalışmalarında görülmeye başlar. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise gittikçe daha fazla bilinirlik ve geçerlilik kazanır (2005: 352). Yazınsal yapıt eleştirisinde Yeni Eleştiri tarafından benimsenen içkin eleştiri eğilimi Okur Merkezli Eleştiri tarafından reddedilir. Eleştirinin kaynağının salt metin olarak görülmesi ve okurun eleştiri boyunca göz ardı edilmesi Okur Merkezli Eleştiri'nin karşı çıktığı başlıca konulardandır (Selden, 1989: 126).

Okur Merkezli Eleştiri 'ye göre okurun eleştirel çalışmanın merkezinde olması gerekirken tam aksine eleştirel çalışmalardan ayırıştırılması ve okurun eleştiride göz ardı edilmesi kabul edilemez. Okur Merkezli Eleştiri, bir metnin herhangi bir okur tarafından okunmadığı sürece var olamayacağı görüşünü savunur. Bir metnin oluşturulma süreci yalnızca yazarla sınırlı değildir. Okur, okuma edimi boyunca metnin oluşturulma sürecine katkı sağlar (Guerin, 2005: 351). Kısacası Okur Merkezli Eleştiri'ye göre yazın yapıtı eleştirisinde en önemli etken metin değildir. Aksine okura daha fazla önem verilir. Okur Merkezli Eleştiri, okur olmadığı sürece, bir metnin var olamayacağı görüşünü savunur (2005: 352).

Yazar, metin ve okur arasındaki ilişki, çok yönlü bir olgudur. Sema Rifat bu ilişkiyi bir diyaloga benzetir. Bir diyalogun gerçekleşebilmesi için bir vericinin olması gerekir. Fakat diyalogun tam olarak gerçekleşebilmesi için bir alıcının da olması mecburidir. Söz konusu bu durum estetik kaygıyla ortaya konmuş olan yazınsal yapıtlarda da mevcuttur. Yaratma süreci sonrasında ortaya bir ürün koyan yazar vericidir. Söz konusu yaratma süreci sonrasında üretilen metni tüketecek kişi olan okur ise alıcıdır. Bu sebepten dolayı okur metne karşı sorumludur. Okur, bir metnin oluşumu sürecinde aktif rol oynar ve oluşumunu tamamlamasında yardımcı olur (Rifat, 1993: 17). Sema Rifat "Metni Kim Oluşturur? Yazar mı? Okur mu?" adlı makalesinde metnin oluşumu hakkındaki fikirlerini şu şekilde dile getirir:

“Daha açık bir biçimde söylersek bir metin, bir kez gerçekleştirildikten sonra (olası) bir okurla karşılaşmadığı sürece tamamlanmış sayılmaz; bir başka deyişle oluşumunu tamamlaması okurun varlığına bağlıdır. Bir metin, özellikle de anlatısal bir metin okur tarafından hareket ettirilmeyi bekleyen bir düzenek gibidir; içinde gücül olarak saklı bulunan bildiriye iletebilmesi için okur tarafından “işletilmelidir”; okur bir bakıma onun işlemleyicisidir. Çünkü metin yazar tarafından kendisini edimselleştirecek yetenekte (olası) bir ya da birçok okur için üretilmiştir. Demek ki alımlama süreci bağlamında ele alındığında bir metin okurdan (bu okur somut olarak var olmasa bile) etkin ve bilinçli bir iş birliği bekleyişi içindedir.” (1993: 17)

Yazar, yapıtını sadece estetik kaygıyla değil aynı zamanda yapıtını alımlayacak olan okuru da göz önünde bulundurarak oluşturur. Yazar, yaratma süreci boyunca olası okuyucuları belirlemeye çalışır. Okurun yorumlama yeteneklerini göz önünde bulundurur ve yapıtını okurun okuma edimi boyunca yapacağı yorumlamaları öngörerek oluşturur (18). Umberto Eco, **Açık Yapıt** adlı kitabında yaratıcı olarak bahsettiği yazar ve metnin üretim süreci sonrası onu alımlayacak olan okur hakkında şu sözleri dile getirir:

“Böylece sanatçı karşısındakine *tamamlanacak* bir yapıt sunar; yapıtın tam olarak nasıl tamamlanacağına dair bir fikri yoktur ama bir kez tamamlandığında yapıtın yine de başka bir yapıt değil, *kendi* yapıtı olacağını ve bir başkası tarafından onun öngöremeyeceği bir biçimde yapılandırılmış olsa bile yorum diyalogu sonunda somut olarak ortaya çıkan biçimin *kendi* biçimi olacağını bilir; çünkü gelişimin doğal gereklerini belirli bir mantık çerçevesinde yapılandıran, yönlendiren ve ortaya koyan ve olasılıkları öneren aslında sanatçının kendisidir.” (Eco, 2019: 91)

Umberto Eco, okur tarafından edimselleştirilmeyen yazınsal yapıtları “tamamlanmamış” olarak tanımlar. Umberto Eco’ya göre yazınsal yapıtta bulunan ifadeler okur tarafından alınıp, yer aldığı metindeki içeriğe göre ilişkilendirilmelidir. Alıcı konumundaki okur, yazınsal yapıttaki ifadeleri herhangi bir çerçeveye yerleştirmede süreci söz konusu ifadeler *flatus vocis*¹ olarak kalır. Umberto Eco’ya göre okur, okuma edimi boyunca düzenleyici görevi görür. Okur, yazınsal yapıtta kullanılan cümleleri ve kelimeleri hem anlam hem de dilbilgisi kuralları açısından birçok filtreden geçirir. Söz konusu filtreleme işlemi sayesinde okur, yapıtı alımlar (Eco, 1993: 73). Umberto Eco, **Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo** adlı kitabında yazınsal yapıtlarda bulunan ifadeler hakkında şunları dile getirir:

“Fakat, bir metin farklı tür ifadelerden kendi içinde barındırdığı karmaşıklıkla ayrışır. Bu karmaşıklığın ana amacı ise metnin tam olarak *söylenmemiş* unsurlarla dolu olmasıdır.” (1993: 74)

Okur, yalnızca metnin oluşturulmasında yazar ve metin ile iş birliği içinde değildir. Aksine anlamın ortaya çıkarılmasında da etkin bir rol üstlenir. Okur Merkezli Eleştiri, tıpkı metnin okur olmadan tamamlanamayacağı gibi bir metnin anlamının da okur olmadan salt metinden çıkarılamayacağı görüşünü savunur. Okur Merkezli Eleştiri’ye göre bir yazınsal yapıtın anlamı ancak bir okur tarafından edimselleştirildiği takdirde ortaya çıkar. Okuma edimi, aynı zamanda metnin anlamının da oluşturulduğu bir faaliyet olarak kabul edilir (Selden, Widdowson, Brooker, 2005: 47). Guerin v.d., **A Handbook of Critical Approaches to Literature** adlı kitapta bu konu hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklar:

¹ Flatus Vocis: nesnel bir gerçekliği olmayan isim, kelime ya da ses, Merriam-Webster. (n.d.). Flatus vocis. In Merriam-Webster.com dictionary, (Çevrimiçi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/flatus%20voci>, 8 Şubat 2020

“Bu konu aşığı yukarı felsefe derslerinde yöneltilen eski soru gibidir: eğer ormanda bir ağaç düşerse fakat kimse bunu duymazsa, ses çıkmış olur mu? Okur Merkezli eleştirmenler de aslında eğer bir metin okura sahip değilse, o metnin var olmadığını ya da en azından bir anlama sahip olmadığını dile getirir. Metne anlamını veren, metne getirdiği yorumla, okurdur.” (Guerin, 2005: 352)

Umberto Eco, estetik kaygılarla ortaya konan sanat yapıtlarını estetik nesne olarak tanımlar. Söz konusu sanat yapıtları, yaratıcısı tarafından ortaya konmuş ilk biçimi, tüketicinin zek sı ve tüketicinin bu sanat eserinin alımlaması sonrasında yaptığı etki ile ortaya çıkan birliktelik sayesinde yeniden oluşturulabilir. Umberto Eco’ya göre yaratıcı, eserini kendi istediği şekilde t kertilmesi amacıyla ortaya koyar. Fakat tüketicisi ortaya koyulan eserin etkisine karşı bir tepki verir. Her tüketicisi ortaya konulmuş olan estetik nesneden kişisel eğilimleri, kültürel geçmişi, beğenileri ve bakış açısına göre tamamen kişisel haz almasını sağlayacak olan çıkarımlar ve önyargılar elde eder. Bu sebepten dolayı Umberto Eco, bir nesnenin estetik açıdan geçerli olabilmesini birçok farklı bakış açısı ile düşünülmesine ve anlaşılmasına bağlar (Eco, 2019: 66). Umberto Eco, bu konudaki görüşlerini **Açık Yayıt** adlı kitabında şu sözlerle dile getirir:

“Bu anlamda, m kemmek bir biçimde dengelenmiş bir organizma olarak tamamlanmış ve *kapalı* bir sanat yapıtı, taklit edilemeyen özü bozulmadan binlerce farklı biçimde yorumlanabildiği ölçüde *açıktır* da. Bu nedenle bir sanat yapıtıyla olan tüm etkileşimler hem *yorum* hem *icradır*  nk  her etkileşim farklı bir bakış açısı taşır.” (2019: 66)

Umberto Eco, yapıtların her ne kadar yaratıcıları tarafından maddi açıdan tamamlanmış olsalar bile yine de tüketici tarafından yorumlama faaliyetine ihtiyaç duyacaklarını belirtir. Bu sebepten dolayı her yapıt onu yorumlayan kişi tarafından kişisel olarak yaratıcı bir dönüş bekler. Umberto Eco'ya göre, yorumda bulunan kişinin, yapıtın yaratıcısıyla iş birliği içerisinde yapıtı yaratmadan anlaması mümkün değildir (66).

Akşit Göktürk ise, her yazınsal metni insan hayatında bulunan bir tür iletişim biçimine benzetir. Akşit Göktürk, söz konusu yazınsal metinlerin kurmaca bir dünyaya sahip olduğuna değinir. Fakat buna ek olarak gerçek toplumsal ve kültürel yaşantıdan, kendisinden önceki dönemlerden de birtakım unsurlar barındırdığından bahseder. Yazar tarafından başlıklarla bölümlere ayrılarak bir düzene sokulsa da bu unsurlar gerçeğin doğrudan aktarımı değil ancak var olan bir gerçekliği temel almış olan bir kurgunun iletimidir. Akşit Göktürk'e göre metnin anlamı ve geçerlilik alanının oluşması metinde bulunan düzen ile okurun düş gücü arasındaki karşılıklı alışverişe bağlıdır (Göktürk, 1997: 10). Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı** adlı kitabında metnin anlamı ve bir yazınsal metnin okur tarafından kavranışı hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Bir yazınsal metin, kurmaca iletinin okurca bu yoldan kavranışı ile estetik boyutlar kazanır. Bu kavranış olgusunu ise, yazarın belli dil, yazın, yaşam gereçlerini seçmesindeki ilkeler yönlendirir. Bu bakımdan, bir yazınsal metnin kavranışı, metnin içinde bu ilkelerin oluşturduğu güdüm-kurgularının okur üzerinde etkisiyle gerçekleşir ancak. Başka bir deyimle, her metin okurun tepkisiyle bütünlenir, bir okurca alımlandığı an yaşamaya, soluk almaya başlar. Yazınsal iletişim, metin ile okur uçları arasında gerçekleşen böyle bir süreç olarak görüldüğünde, geleneksel yazın kavramı ile birtakım dilbilimsel metin kuramlarının yetmezliği açıkça ortaya çıkar. Bir metnin okurca alımlanması, katı ilkelerle açıklanabilecek bir olgu değil, devingen bir iletişim sürecidir.” (1997: 10)

I.A. Richards ise, anlamın farklı tür ve işlevlere sahip olduğunu ve edebiyat çalışmaları ya da genel olarak tüm iletişim biçimlerinde buna önem verilmesi gerektiğini savunur. Richards, ister bir metin ya da konuşmada olduğu gibi etken, ister dinleyici ve okur gibi edilgen bir konuma sahip olunsun, anlamın her zaman çeşitli unsurların birleşimi ile ilişkili olduğunu öne sürer. Anlamın farklı çeşitleri olduğunu belirten Richards, anlamı Algı, His, Ton ve Niyet olarak dört ayrı başlığa ayırır (Richards, 2001: 184). Richards **Practical Criticism** adlı kitabında bu konu hakkında şu sözleri dile getirir:

“Bizim amacımız için anlamın dört işlevi, dört anlamı yeterlidir. İnsanın ağzından çıkan söyleyiş ve ifade biçimlerinin çoğunun dört bakış açısı ile ilişkili olduğu açıktır. Dört bakış açısı kolaylıkla birbirinden ayırt edilebilir. Biz bunlara Algı, His, Ton ve Niyet diyelim.” (2001: 184)

I.A. Richards, **Practical Criticism, A study of Literary Judgment** adlı kitabında anlamın ilk olarak Algı işlevinden bahseder. Konuşma esnasında konuşurken ya da dinlerken bir şeyden bahsedilmesini bekleriz. Richards, konuşmadaki asıl amacın dinleyicinin dikkatini çekebilmek olduğunu ve bu sebepten dolayı da konuşan kişinin kullandığı kelimeler ve konuşma boyunca değineceği konu seçiminin önemli olduğunu savunur. Richards’a göre konuşmacının amacı alıcıyı değinilen konu hakkında heyecanlandırmak ve söz konusu konu hakkında düşüncelere yöneltmek olmalıdır (185).

I.A. Richards, kitabında ikinci olarak anlamın His işlevine değinir. Richards, kişilerin bir konuşmada değindiği konu hakkında hislerinin olduğunu belirtir. Kişi, bu konuya karşı belirli bir ilgi, özel bir yönelme, önyargı ya da basit olarak kişisel bir his besler ve kendinden birtakım eklemeler yapar. Richards, konuşmacının dil aracılığıyla söz konusu his ve ilgilerini ifade edilebildiğine değinir. Fakat ifade etme eylemi bilinçli bir şekilde gerçekleşebildiği gibi bilinçsiz olarak da gerçekleşebilir (185).

I.A. Richards, daha sonra ise anlamın Ton işlevine değinir. Richards’a göre konuşmacı genel olarak dinleyiciye karşı bir tutum takınır. Konuşmacı hitap ettiği kişi ya da kişilere göre kullandığı kelimeleri seçer. Richards, konuşmacının ifade biçiminin hitap ettiği kesim ile olan bilinçli ya da bilinçsiz ilişkisinin göstergesi olduğuna değinir (185).

I.A. Richards, son olarak konuşmacının ne dediği (Algı), konuştuğu konuya karşı olan tutumu (His), ve konuşmayı yaptığı alıcıya karşı olan tutumu (Ton) dışında bir de bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde konuşmacının hedeflediği alıcıda uyandırmak istediği amaç, etki ya da kısacası Niyet’e değinir. Çünkü Richards’a göre her konuşmacının konuşma boyunca bir hedefi vardır. Bu sebepten dolayı konuşmacının niyetine göre konuşması da şekillenir (186).

Anlamın ortaya çıkarılmasında okurun iş birliğinin önemli olduğunu kabul eden Okur Merkezli Eleştiri, okur ve okurla birlikte gelişen okuma edimi ile anlam arasında bir bağlantı olduğunu savunur. Okur Merkezli Eleştiri’ye göre yazınsal yapıtlar okurun doğrudan alımladığı, değişmez özelliklere sahip olan nesnel yapıtlar değildir. Aksine estetik kaygılarla oluşturulmuş yazınsal yapıtlar boşluklar, ikilemler ve belirsizliklerle doludur. Okur Merkezli Eleştiri’ye göre anlamın ortaya çıkabilmesi için okuma edimi boyunca okur, metnin içinde barındırdığı söz konusu ikilemleri ve belirsizlikleri göz önünde bulundurarak boşlukları doldurmalıdır (Selden, 1989: 121). Serpil Tunç Oppermann, “I.A. Richards’tan Wolfgang Iser’e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi” adlı makalesinde okur ve anlam arasındaki ilişki hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklar:

“Okur-merkezci eleştirmenlere göre yapıt, okurun aklında biçimlenen bir olaydır. Bir yapıtın anlamı, onun sonuçlarından ayrı düşünülemez. Yani anlamın da okurun aklında oluşan ve varılan sonuçlardan ayrı düşünülmemesi gerekir. Burada okurun rolü, yapıttan anlam çıkarmada en önemli öge olmasıdır. Anlam, yapıttaki ipuçları ışığında okurun yarattığı ve ortaya koyduğu bir olgudur. Okur-merkezli eleştiride, bir yapıtta bulunan anlatıcı, öykü, kurgu, yapı, biçim ve kahramanlar, çeşitli ve çok yönlü beklentilerden oluşan geçici süreç olarak değerlendirilip okurun deneyiminde birer doyum,

gönderme ve haz ögesi olarak ele alınır. Okur- merkezci eleştirmenler, okurun bu deneyiminin yapıtla olan iletişiminin sonucunda anlamın ortaya çıktığı görüşünde birleşirler.” (Tunç Oppermann, 1994: 35)

Umberto Eco ise, metinlerde bulunan ve Okur Merkezli Eleştiri tarafından “boşluklar” olarak adlandırılan kısımları “söylenmemiş” olarak tanımlar. Umberto Eco, yazınsal yapıtlarda bulunan söz konusu söylenmemiş kısımların okur tarafından doğrudan alımlanabilen yüzeysel ifadelerden oluşmadığını savunur. Aksine Umberto Eco’ya göre söylenmemiş kısımlar metnin derinliklerinde bulunur ve metin, okur tarafından edimselleştirildiği esnada bu kısımlara dikkat edilir. Söz konusu “söylenmemiş” kısımların alımlanabilmesi için yazınsal yapıtlar, okuma edimi boyunca okurdan etkin ve bilinçli bir yaklaşımla iş birliği içinde olmasını bekler (Eco, 1993: 74).

Umberto Eco, okuma edimi boyunca okur tarafından doldurulması gerektiğini belirttiği söz konusu “söylenmemiş” boşlukların metnin yazarı tarafından bilerek bırakıldığını savunur. Yazınsal yapıtlarda bulunan boşlukların sebebini ise metinlerin yapısal açıdan tembel yapıda olmasına bağlar. Umberto Eco, metinlerin tembel yapıda olduklarından dolayı her zaman bir okur tarafından alımlanması gerektiğini ve yine bu okur tarafından atfedilen anlam ile hayatta kalabildiğini savunur (1993: 76). Robert M. Fowler **Let the Reader Understand: Reader- Response Criticism and the Gospel Mark** adlı kitabında okurun metnin var olmasındaki katkısı hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Yazarın elinden çıktığı anda metin, tamamen okura bağımlıdır. (...) Metin okunmadıkça ve okuma edimi boyunca hayata geçirilmediği sürece ancak cansız bir kağıt, cilt ve kurumuş mürekkep olarak kalır. Bir metnin hayatı ve anlamı, okur tarafından ona sunulmadığı müddetçe yoktur.” (Fowler, 2001: 26)

Söz konusu boşlukların okur için bırakılmasının bir diğer sebebi ise yorumlamadır. Umberto Eco'ya göre bir yazınsal yapıt, öğretici kaygılardan estetik kaygılara doğru kaydıkça okuru için yorumlayabileceği alanlar bırakmak ister. Böylece metin, söz konusu boşluklar aracılığıyla alıcı olan okura okuma edimi boyunca yorumlama fırsatı verir. Bu sebepten dolayı bir metin, görevini tam olarak yerine getirebilmesi için bir okura ihtiyaç duyar (Eco, 1993: 76). Umberto Eco, **Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo** adlı kitabında bu konu hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklar:

“Başka bir deyişle bir metin, bir okur çıksın da onu edimselleştirsın diye yayımlanır, bu okurun gerçekten veya ampirik olarak var olması beklenmediğinde (veya istenmediğinde) bile bu böyledir.” (1993: 77)

Okurun, metnin tamamlanabilmesi ve anlamının ortaya çıkabilmesi için Okur merkezli eleştirmenlerce önemli olduğu savunulur. Fakat okurun bu derece önemli konumu Okur Merkezli Eleştiri’de okurun kim olduğu sorusunu doğurur. Okur merkezli eleştirmenler tarafından metinleri alımlayacak kişi olan okur hakkında birçok farklı tanımlamalar yapılır. Robert M. Fowler Okur Merkezli Eleştiri tarafından ortaya atılan okur türlerini şu şekilde sıralar:

““Okur” , ideal okur (ideal reader), bilgilendirilmiş okur (informed reader), zımni okur (implied reader), anlatılan okur (narratee), yazar okur (authorial reader), farazi okur (hypothetical reader), en uygun okur (optimum reader), hedeflenen okur (intended reader), bileşken okur (component reader), superokur (superreader), karma okur (composite reader), ortalama okur (average reader), şifreli okur (encoded reader), güncel okur (actual reader),

etten kemikten okur (flesh and blood reader) gibi birçok farklı etikete sahiptir.²” (Fowler, 2001: 26)

Umberto Eco’ya göre okur yalnızca okuma edimi boyunca metnin edimselleştirilmesi açısından önemli bir konuma sahip değildir. Aksine Umberto Eco, bir yazınsal yapının yazılma sürecinde de okurun göz önünde bulundurulması gerektiğini savunur. Yazar, metnini yazarken okuru yorumlamaya yönlendirecek şekilde tasarlar. Bu sebepten dolayı Umberto Eco, bir metnin yorumlanabilme olasılığının, yazarın metni yorumlamaya olanak veren üretken bir şekilde tasarlamasıyla ilişkili olduğu görüşündedir (Eco, 1993: 79).

Umberto Eco, okurun yönlendirilebilmesi için önce okurun yazar tarafından tahmin edilmesi gerektiğini savunur. Yazar, metnin anlamı açısından önemli olarak gördüğü ifadeleri kullanırken söz konusu okuru göz önünde bulundurmalıdır. Umberto Eco, yazarın metni oluştururken göz önünde bulundurduğu, kısacası kafasında oluşturduğu okuru “Model Okur” olarak tanımlar (1993: 80). Umberto Eco, yazar tarafından Model Okur’un belirlenmesi hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Daha sonrasında yazar, kendisinin öngördüğü şekilde metnin edimselleştirilmesinde iş birliğinde bulunabilecek ve tıpkı kendisinin ürettiği gibi yorumlamaya devam edebilecek bir Model Okur belirlemelidir.” (80)

Model Okur’u belirlemede yazar için birçok farklı etken söz konusudur. Tek başına hedeflediği kitlenin anlayabileceği bir dil seçimi bile metnin yazarı tarafından öngörülen model okuru diğer okurlardan ayırmak için yeterlidir. Ayrıca, yazar tarafından metin içinde kullanılan kelime ve ifade çeşitleri de yazınsal yapıta

² Konunun daha iyi anlaşılabilmesi açısından terimler özgün dil olan İngilizcede verilmiştir. Çevirisi tezin yazarına aittir.

hedeflenen okura ulaşılmada yardımcı olur. Buna ek olarak yazar metin boyunca belirli cinsiyet ve yaş gruplarındaki kişilere ya da belirli bir coğrafyada yaşayan insanlara hitap ederek Model Okur'unu öngörür (80).

Fakat Umberto Eco'ya göre bir Model Okur belirlemek gerçekten de o okur modelinin var olduğu anlamına gelmez. Yazar, metnini oluşturmadan önce okur modelini öngörmelidir. Bir metnin oluşturulma aşamasında söz konusu Model Okur'u öngörmek, yazar için o okur modelinin ortaya çıkmasını beklemeyi gerektirmez. Aksine yazar, metnin oluşturulma aşamasında metni söz konusu Model Okur'u ortaya çıkarabilecek şekilde tasarlar (81). Umberto Eco, **Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo** adlı kitabında yazar tarafından öngörülen Model Okur ve söz konusu okurun yazar tarafından nasıl öngörüldüğü hakkında şunları dile getirmiştir:

“Daha sonrasında, yazarlar Model Okurlarını sosyolojik açıdan ortamı iyi okuyarak ve iyi bir istatistiksel ortalama mantığıyla hareket ederek belirlerler: eserlerinde dönüşümlü olarak çocuklara, müzik severlere, doktorlara, homoseksüellere, sörf severlere, orta sınıf ev kadınlarına, İngiliz kumaşı severlere, deniz altı balıkçılığı severlere ve benzerlerine hitap ederler.” (82)

Umberto Eco'ya göre yazarların metinlerini yazmadan önce belirli okur modelini öngörmeye çalışmasının sebebi bir hedef belirleme istediğidir. Yazar, metninin söz konusu okur modeline erişeceğini kesin olarak bilemez. Fakat yazar, kullandığı kelimeler, metindeki karakterlerin konuşma şekli gibi, okur tarafından anlaşılabilecek söz konusu noktalara metinde yer vererek hedeflediği okuruna erişmeye çalışır ve böylelikle Model Okur'una hitap eder (82).

1.2. Ivor Armstrong Richards

I.A. Richards, metin ve okur arasındaki ilişkiyi fark eden ilk eleştirmendir. Aynı zamanda yaptığı çalışmalarla Anglo- Amerikan eleştiri akımlarına da çok büyük katkı sağlar ve söz konusu akımda önemli bir yer edinir. Yazınsal yapıt eleştirilerinde okura dönük eleştiri eğilimi, I.A Richards’ın okurun yazınsal yapıt karşısında verdiği duygusal tepkilere dikkat etmesi ve söz konusu tepkileri bilimsel bir yaklaşımla ele almasıyla başlar. I. A. Richards tarafından yazılan **Principles of Literary Criticism** (1924) adlı kitap okuru merkeze alan eleştiri eğiliminin ilk yapıtı olarak kabul edilir (Tunç Oppermann, 1994: 33). Serpil Tunç Oppermann, “I.A Richards’tan Wolfgang Iser’e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi” adlı makalesinde Okur Merkezli kuramların gelişiminde öncülük eden I.A Richards hakkında şunları dile getirir:

“Richards’a göre o dönemin toplumu çalkantı içindeydi ve yeni bilimsel buluşlar, insanları güvenli geleneksel yaşamlarından uzaklaştırmıştı. Hızlı gelişim karşısında dinden de uzaklaşan insanı, içinde bulunduğu karmaşadan ancak şiir kurtarabilirdi. (...) Çünkü şiire karşı tepki ve duyarlıktan yoksun insanlar kendi aralarında da iletişim kuramazlardı. Richards, şiirin rolünü ve okur tepkilerini insanlığın geleceği için önemli birer bağ olarak görür.” (1994: 33)

Ünlü eleştirmen sanat deneyimine önem verir ve sanatın insanlık deneyimine katkısının büyük olduğunu savunur. I.A. Richards’a göre sanat deneyimi insanları tepki vermeye yöneltir. Richards, sanat deneyimi ile tüm insanlığın deneyimi arasında güçlü bir bağ olduğunu dile getirir. Şiir üzerinden örnekleme yapan Richards, eğer bir insan şiiri gerçekten okumayı öğrenebilirse söz konusu okuma edimini hayata da uygulayabileceğini belirtir (32-33). I.A. Richards **Principles of Literary Criticism** adlı kitabında sanatın önemi hakkındaki görüşlerine şu şekilde değinir:

“Eğer sanatın medeniyet içindeki yerini anlamak istiyorsak, sanatlara daha yakından bakmalıyız. Sanat yapıtına verilen tepkinin geliştirilmesi insanın elde edebileceği tek kazançtır, tepkinin bozulması ve azaltılması ise tek felakettir.” (Richards, 2001: 222)

Cambrige Üniversitesi’nde ders veren I.A. Richards öğrencileri üzerinde okuma edimi ve yorumlama hakkında bir çalışma yapar. Richards, öğrencilerinden yazarı, yılı ya da dönemi hakkında hiçbir fikirlerinin olmadığı şiirleri yorumlamalarını talep eder ve söz konusu yorumlama ve değerlendirmelerini **Practical Criticism** adlı kitabında yayımlar. Öğrencilerine ünlü ya da tanınmamış birçok farklı şairden şiirler dağıtan Richards, öğrencilerinin bu şiirlere karşı verdiği tepkilerden yola çıkarak okuma edimi hakkında bilgi sahibi olmayı ve edebi değerlendirme yaklaşımlarının öznelliğini göstermeyi amaçlar. Dağıtılan şiirleri yorumlayan öğrenciler yanlış okuma edimi ve önyargılı yaklaşımlar sergileyerek ünlü şairlere karşı olumsuz eğilimler gösterirlerken tanınmamış şairlerin şiirleri hakkında pozitif eğilimler hatta övme derecesine varan tepkiler gösterirler. Fakat ünlü bir şair tarafından yazılmış ve şairi önceden belirtilmiş bir şiir verildiğinde öğrencilerin şiiri yorumlama tutumu olumlu olarak değişir (Eagleton, 1996: 13). Serpil Tunç Oppermann ise bu konuya şu şekilde değinir:

“Yani, okur bir metne yüklediği ön-anlamlar ve beklentileri doğrultusunda yaklaşır ve metni bu bağlamda değerlendirir. O metne ilgi, merak ve saygıyla yaklaşmak yerine kendi beklentilerini bulmak için yaklaşan okur, doğal olarak metne karşı önyargılı davranacaktır. Çok az okurda iyi niyetli bir yaklaşım gözlenmiştir.” (Tunç Oppermann, 1994: 34)

I.A. Richards, okurun estetik yaşantı edinebilmesini ve söz konusu yaşantıyı düzenli hale getirebilmesini ilk olarak okuma edimini doğru şekilde öğrenmesiyle ilişkilendirir. Daha sonra okur, edindiği okuma edimi kabiliyeti ve farklı bakış açılarını metne uygulaması ile düzenli bir estetik yaşantı sahibi olur. I.A. Richards okurun okuma edimi kabiliyeti geliştikçe metne farklı açılardan yaklaşabileceğini ve bu durumun da metinden farklı çıkarımlarda bulunmasına yol açacağını savunur (1994: 34-35).

1.3. Görüngübilim

1918 yılında başta Avrupa olmak üzere tüm dünyayı etkileyen Birinci Dünya Savaşı'nın ardından tüm Avrupa kıtası yıkıma uğrar. Savaş sonrası ortaya çıkan siyasi boşluk ve karışıklık beraberinde yeni devrimleri getirir ve Avrupa kapitalizmi büyük darbeler alır. Buna ek olarak savaş, birçok öğreti, düşünce biçimi ve bu öğretilerin belirlediği düzene göre uygulanan toplumsal kuralları da etkiler. Bilim, olguların sınıflandırıldığı kısır bir pozitivizm döngüsündeyken, felsefi görüşler söz konusu pozitivist görüşler ile öznel eğilim arasında kalır. Alman filozof Edmund Husserl bu karışıklığın ortasında mutlak kesinliği elde etme amacıyla daha sonra Görüngübilim olarak adlandırılacak olan yeni bir yöntem geliştirmeye çalışır (Eagleton, 1996: 47). Böylece Husserl, kurucusu olduğu Görüngübilim ile varoluşçu felsefe³ ve birçok düşünce okulunu temelinden etkiler (Cevizci, 2019: 1113).

Bedia Akarsu, görüngü sözcüğünü “1- (Genellikle) Duyularla algılanabilen her şey.” (Akarsu, 1975: 82) olarak tanımlar. Almanca **phänomenologie**, Yunanca ise görünüş anlamına gelen **phainomenon** ile bilim, öğreti anlamlarına gelen logos sözcüklerinin birleşimiyle oluşan Görüngübilim görüngülerin öğretisidir. Birçok farklı felsefeci tarafından tanımlanan Görüngübilim, Kant tarafından algılanan görüngülerin öğretisi olarak açıklanır. Edmund Husserl ise Görüngübilimi pozitivizmin karşısına

³ Varoluş felsefesinde, varlık sorunu insan olma sorunuyla bir bağlantı içine getirilir; bunun yanında felsefe yapmanın kaynağı olarak insan, varoluşu, sonluluğu, zamana bağlı oluşu ve tarihselliği içinde, yeni bir düşünme tutumu ile ele alınır; özellikle insan varoluşunun anlamı söz konusudur (1975: 179).

koyar (1975: 82,83). Bedia Akarsu **Felsefe Terimleri Sözlüğü** adlı kitabında Görüngübilim hakkında şu sözleri söyler:

“Öz, görüngülerin dolaysız görüleme (özü görüleme, öz görüşü) ile kavranılan idelere ilişkin içeriğidir: ama görüngübilim özün kendisi üzerine bir bilim değil, “öz görüşü”, özü görüleyen bilinç üzerine bir bilimdir; bilincin en önemli niteliği de “yönelmişliği” (intentionalitat)dir, bilincin bir şey üzerine bilinç olması, bir şeye yönelmiş olmasıdır. Buna göre gerçekliğin bir “kendiliğindenliği” yoktur, gerçeklik yalnızca yönelinen, bilincine varılan, görülen bir şeydir. Görüngübilim, bir felsefe dizgesi olmaktan çok, bir yöntemdir, bu yöntem de, özü görüleme, özlüğe geri gitme, salt bilince bir indirgemedir (reduktion); bu da ayraç içine almakla başırlır: Duyularla algılanan nesnelerin ötesinde bulunan düşüncel (ideal) özlükler alanına yükselebilmek, nesnenin özünü kavrayabilmek için bir yığın rastlantı ve özü olmayan niteliklerle yüklü olan olgular dünyasını bir yana bırakmak, ayraç içine almak gerekir. Bu, olgular dünyasının varlığını ortadan kaldırma ya da ondan kuşku duyma anlamına gelmez; yalnızca yöntem gereği bir yargı vermeme, bir sırt çevirmedir. Bu yolla Husserl felsefeyi kesin bir bilim olma basamağına çıkaracağına inanır.” (83)

Husserl, kesinliğe ilk olarak René Descartes’in “doğal tavır”⁴ olarak adlandırdığı tavrı reddederek ulaşmayı amaçlar. Bilginin verili olarak kabul edilmesi anlamına gelen söz konusu tavır, aslında sorunun kendisidir. Husserl, şeylerin bağımsız olarak bilincimizde var olduklarını bilmesek de yanılsama olsun ya da olmasın bilincimizde aniden nasıl belirdiklerinden emin olabileceğimiz üzerine eğilir. Husserl’e göre nesnelere kendinden var olan şeyler olarak değil, bilinç tarafından niyet edilen şeyler olarak bakılmalıdır (Eagleton, 1996: 47-48). Husserl’e göre nesnelerin zihnimizin bir köşesinde kendiliğinden varolduğunu kesinlikle söyleyemesek de nesnelerin bilincimizde açığa çıktıklarını söylememiz mümkündür. Husserl dünyayı algılama bilincinin, tıpkı bir aynanın nesneleri yansıtması gibi edilgen olarak şeylerin

⁴ Doğal tavır: nesnelerin dış dünyada bizden bağımsız olarak var oldukları ve bizim bu nesneler hakkındaki görüşlerimizin genel olarak güvenilir olduğu görüşü (Eagleton, 1996: 47,48)

var olduklarını kabul ederek değil, aksine etken bir şekilde dünyayı şekillendirerek ve ona yönelerek gerçekleştiğini savunur (Selden, 1989: 104).

Husserl, her bilincin başka bir şeyin bilinci olduğunu ve kişinin düşüncelerinin bir nesneye yöneldiğini söyler. Bu yüzden düşünce ile düşünülen nesne arasında bir ilişki vardır. Kısacası bilinç, dünyayı edilgen bir şekilde kaydetmez aksine etken bir şekilde ona doğru yönelir. Bu sebepten dolayı kesinliği elde edebilmek için anlık tecrübelerimiz dışında kalanları görmezden gelmeli ve dış dünyayı yalnızca bilincimize indirgemeliyiz. Husserl'in görüngübilimsel indirgeme (phenomenological reduction) adını verdiği bu yöntem, kesinliği bulma yolunda atılmış ilk önemli adımdır (Eagleton, 1996: 48).

1.3.1. Görüngübilimsel Eleştiri

Görüngübilimsel Eleştiri, görüngübilim öğretisi ve yöntemlerinin edebiyat eleştirisine uygulanmasıdır. Görüngübilimsel eleştiride, yazın metninin yazarı, okurları, metnin tarihi bağlantısı ve üretim aşamasında oluşan durumlar eleştiri dışında kalır. Görüngübilimsel eleştiride, tamamen yazınsal metnin içkin bir eleştirisi yapılır ve metnin dışındaki her şey metinden ayrıştırılır (Eagleton, 1996: 51). Bu eleştiri yaklaşımı ile Görüngübilim, yazarın yapıtının tamamıyla kavranmasını ve yapıtın temelinde yatan özlerin eleştiride bulunan kişinin bilincinde de ortaya çıkmasını sağlamayı amaçlar (Selden, Widdowson, Brooker, 2005: 49).

Görüngübilimsel Eleştiri'de salt metin yazarın zihnine indirgenir ve metinde yer alan bütün biçimsel kullanımlar metnin organik bir parçası olarak görülür. Yazarın zihnini anlamak için yazar hakkında bilinen bilgiler göz ardı edilir. Yazara ait olan biyografik öğeler eleştiride kullanılmaz. Görüngübilimsel Eleştirinin asıl ilgilendiği yazarın bilincindeki derin yapılarıdır. Bu yapılar sayesinde yazarın kendi dünyasında nasıl yaşadığı, yani görüngübilimsel açıdan özne olan kendisi ile nesne konumundaki dünya arasındaki ilişkisi kavranır (Eagleton, 1996: 51).

Görüngübilimsel Eleştiri böylece tam bir nesnel ve tarafsız eleştiri edimine ulaşarak yazarın bilincinin derinliklerine girebilmeyi amaçlar. Görüngübilimsel

Eleştiri'ye göre eleştirmen kendini yazarın ortaya koyduğu ürüne olabildiğince tarafsız bir şekilde sokmalı ve önyargılarından arınmış bir şekilde orada bulduklarını yeniden üretmelidir (1996: 51- 52). Terry Eagleton **Literary Theory: An Introduction** adlı kitabında bu inceleme şekli hakkında şunları dile getirir:

“Bir Hristiyan şiiri incelendiğinde, şiirin iletmeye çalıştığı, bu belirli dünya görüşü hakkındaki değer yargıları değildir, aksine yazarın bunu "yaşamasının" nasıl bir his olduğunu göstermektir. Bir başka deyişle, tamamıyla eleştiriden ve değerlendirmeden uzak bir inceleme tarzıdır.” (52)

Görüngübilimsel Eleştiri, bir yazarın tüm yazınsal yapıtları arasında bağıntı olduğu görüşündedir. Bir yazarın yapıtları her ne kadar farklı tarihlerde yazılmış olsalar da bu eserlerin kendi içlerinde bir bütünlük vardır. Bu sebepten dolayı bu yaklaşım idealist, tarihselliğe karşıt, biçimci, organikçi ve özcü bir eleştirel yaklaşımdır (52).

Görüngübilimi edebiyat eleştirisine uygulayan bir diğer isim de Alman eleştirmen Wolfgang Iser'dir. Iser'e göre edebi eleştiri yazınsal yapıtı tek başına bir nesne olarak kabul etmek yerine onun okuyucu üzerindeki etkisine de odaklanmalıdır. Çünkü Iser'e göre metnin yapısının derinliklerinde hedeflenen bir “zımni okur” vardır. Iser, her ne kadar bir yazınsal metnin birçok farklı anlamı olsa da, tüm bu anlamları birleştirecek tek bir öz anlamın varlığı fikrine karşı çıkar. Iser, yazınsal yapıtların anlamlarında okurun tecrübesini vurgular. Bir metnin okur üzerindeki etkisinin okurun tecrübesi ile ilişkili olduğu görüşündedir. (Guerin, 2005: 355).

Iser'e göre yazınsal yapıtı okura herşeyi tamamen vermez. Yazınsal yapıtlar Iser'in “belirsizlikler” olarak adlandırdığı boşluklar bırakır ve okur söz konusu bu boşlukları doldurmalıdır. Bu boşlukları dolduran okur bu sayede metnin anlamını ya da anlamlarını bir araya getirir ve böylece metnin oluşumunda bir yardımcı yazar görevi görür. Iser'e göre okurun boşlukları doldurması ya da başka deyişle belirsizlikleri ortadan kaldırmasıyla açığa tek bir anlam çıkmaz, çünkü boşlukları

doldurma edimi her okurda farklı şekilde gerçekleşir. Her okur farklı tecrübe ve kültürel altyapıya sahip olduğundan, doğru ya da mükemmel olarak tanımlanabilecek tek bir anlama ulaşmak imkansızdır (2005: 355).

Iser'e göre okuma edimiyle beraber okur ve metin karşı karşıya gelir. Okur, yazar tarafından ortaya konmuş olan yapıtı okurken yazarın düşüncelerini de alımlamaya başlar. Başka birinin düşünceleri üzerine düşünmeye başlayan okurun kendi kişiliği geçici bir süreliğine geri çekilir ve okur tüm dikkatini yazarın düşüncelerine yönlendirir. Iser, böylece okuma edimi sırasında okurun kişiliğinde yapay bir bölünme yaşandığına değinir. Çünkü okur kendinde olmayan bir düşünceyi ya da düşünce yapısını benimsemeye başlar. Söz konusu bölünmenin ardından okuma edimi boyunca okurun zihni farklı kişilik düzlemleri arasında geçiş yaşar. Fakat Iser'e göre her ne kadar okur başka bir kişinin düşünceleri üzerine yoğunlaşsa da okurun kişiliği bu esnada tam olarak ortadan kalkmaz, aksine her zaman bir etken olarak zihinde yer alır (Iser, 1972: 298).

Iser, okuma edimi sırasında aralarında geçiş yapılabilen yabancı "ben" ve gerçek "ben" olmak üzere iki farklı kişilik düzeyinden bahseder. Ayrıca Gerçek "ben" düzeyinin kendine ait bir yapay altyapısı olduğuna değinir. Böylece başka birinin fikirlerini alımlayan kişi bunu yapay altyapıya da sahip olan kişilik düzeyinin katkılarıyla yapar. Söz konusu yapay altyapı düzeyi fikirlerin kavranmasına yardımcı olur. Her yazınsal yapıt okurun kişiliğinde farklı etkiye sahip olacağından dolayı, yapay altyapı yani gerçek "ben" de değinilen konuya göre değişim gösterir. Okur, başka birinin düşüncelerine yönelerek yabancı düşünceleri benimsemeye başlar. Her yazınsal yapıt okurun kişiliği ile farklı bir ilişki içindedir. Bu yüzden Iser tarafından yapay bir altyapıya sahip olarak tanımladığı gerçek "ben" düzlemi her yapıta göre şekil alan yapıdadır (1972: 298- 299).

Genel olarak Iser ve diğer görüngübilimcilere göre, şeylerin bir anlama sahip olabilmeleri ancak onları tecrübe edecek kişinin bilinci vasıtasıyla olur. Bu durumun edebiyata yansımada okur ve yazınsal yapıt okuma edimi sırasında aynı düzlemde birleşir ve yazınsal yapıtın etkisi okurun bilincine yansır. Bu sebepten dolayı Iser,

yazınsal yapıtın eleştirisinde bulunan kişinin yapıtı açıklaması yerine, yapıtın okur üzerindeki etkisi üzerine odaklanmalıdır. (Lobo, 2013: 23)

1.4. Alımlama Estetiği

Okur Merkezli Eleştiri içerisinde önemli yeri olan Alımlama Estetiği (**Rezeptionsästhetik**), yazını oluşturulduğu koşullardan bağımsız bir alan olarak gören görüşler ile yazınsal yapıtları yalnızca oluşturulduğu koşulların ürünü olarak kabul eden görüşlerin dışında bir görüş olarak ortaya çıkar. Alımlama Estetiği yazınsal yapıtları oluşturulduğu dönemin tarihi ve toplumsal koşullarının sonucu olarak görmesine rağmen, söz konusu koşullar değiştiğinde de yapıtların varlıklarını devam ettirdikleri görüşünü savunur. Yapıtların varoluşlarını, üretim koşullarının değişmesine rağmen devam ettirebilmelerinin sebebi toplumdan bağımsız olmaları değildir. Aksine yapıt, yazarı, tarihi ya da bağlı bulunduğu toplum arasında bir ilişki vardır. Fakat buna ek olarak bir yazınsal yapıt, farklı okurlar tarafından edimselleştirildiği her toplum, kültür ya da tarihte yaşamını sürdürür (Sayın, 1979: 109-110). Terry Eagleton Alımlama Estetiği hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Alımlama Estetiği (Kuramı) okurun edebiyattaki rolünü inceler, bu yönüyle oldukça yeni bir gelişmedir. Aslında modern edebiyat kuramı tarihi kabaca üç evrede dönemselleştirilebilir: yazar odaklı (Romantizm ve ondokuzuncu yüzyıl), metin üzerine ayrıcalıklı bir ilgi (Yeni Eleştiri), ve son yıllarda dikkatin belirgin bir şekilde okura doğru yönelmesi.” (Eagleton, 1996: 64)

Alımlama Estetiğinde eğilim yazınsal yapıt ve okura doğru kayar. Okurun yazınsal yapıtı somutlaması (**Konkretisation**) ve okurun beklenti ufku (**Erwartungshorizont**) gibi kavramlar yazınsal yapıt eleştirisinde önemlidir.

Alımlama Estetiği, yeni kavramlar oluşturur ya da var olan kavramlara yeni anlamlar atfeder. Kuram, Yorumbilim, Yazın Sosyolojisi ve Yazın Tarihi gibi sanat ve felsefe görüşlerinden beslenerek ortaya çıkar (Sayın, 1979: 111).

Alımlama çalışmaları, yazınsal yapının yazıldığı çağdan farklı tarihsel ve toplumsal bağlamlarda okur tarafından nasıl alımlandığı konusu üzerine eğilir. Bir yazınsal metnin içerdiği anlam kodu, dönem ve toplum değiştiğinde, o dönemin ve toplumun okuru için anlaşılabilir bir hal alabilir. Şara Sayın, bu durumda alımlayıcının “metin için geçerli sosyal ve göstergesel ön koşulları, metnin belirleyicilerini (**Determinant**) yeniden üretmesi” (1979: 112) gerektiğini belirtir. Anlamın yeniden açığa çıkması için metin içi öğeler ve metin dışı öğeler olarak adlandırılacak bağlam önemlidir. Bağlam olmadan metnin edimselleştirilmesi mümkün değildir. Bir yazınsal yapının anlam yapısına sahip olabilmesi için metin ve bağlamları arasında bir bütünleşme olması gerekir. Fakat bu bütünleşme ya da birleşme edimi yapının anlamsal açıdan tamamlanmış olduğu anlamına gelmez. Aksine yazınsal yapıtlar metin ve bağlam arası yeni anlamlara açık yapıdadır. Metinlerin bağlamlarına göre değişen anlam öykülerine sahip olduklarını savunan Alımlama Tarihi (**Rezeptionsgeschichte**) bu duruma eğilir (111-112). Şara Sayın, “Yazın Bilim ve Alımlama Estetiği (Rezeptionsaesthetik)” adlı makalesinde bu konu hakkında şunları dile getirir:

“Yazınsal yapının tek anlam yapısını saptayan ve yapıtları bu yek anlama indirgeyerek dural bir biçimde arka arkaya ele alan yazın tarihine karşın alımlama tarihi bunları sürekli bir devinim içinde izler. Devinimin çıkış noktası doğal olarak yazarın yapıtını yazdığı, yapıtın içinde ilk oluştuğu bağlamdır, yani yapıtın üretildiği zaman dilimidir. Başka deyişle yazınsal yapıt belli bir zaman diliminde, belli tarihsel, toplumsal ve ruhsal koşullar altında ve belli yönelimle oluştuğundan hareket edersek, bütün bu koşulları içeren Y kodunun, farklı bir zamanda ve ortamda yaşayan A kodlu bir okura ulaşabilmesi için metnin üretildiği zaman diliminin göstergesel bağlamının yeniden oluşturulması gerekir. A kodlu okur tarafından *somutlanması* için, okurun Y koduna eğilmesi zorunludur. Yoksa değerlendirme tek yönlü, yani sadece okur açısından olur. Oysa alımlama tarihi okur ve yapıtı, yapıtın ilk oluşumundaki Y kodundan hiç kopmayan bir Y kodu içinde görür.” (112)

Alımlama temelli yazın tarihi görüşünü ortaya atan Hans Robert Jauss’a göre, yazınsal yapıtlar, yalnızca yapıtı oluşturan yazarın hayatı, yazarın geçirdiği psikolojik evreler ya da yapıtın kendisinin geçirdiği aşamalardan oluşan etmenlerle sınırlı kalmamalıdır. Jauss’a göre gerçek yazın tarihi, okur ve yazar arasında köprü kurmakla ve bu iki nokta arasındaki iletişimi açığa çıkarmakla gerçekleşebilir. Bu sebepten dolayı yazınsal yapıtın alımlanmasında yazardan çok okura önem verilmelidir (112-113). Çünkü okur yazınsal yapıtın alımlanmasında etken bir şekilde rol oynar ve yeni anlamlar üretilmesinde katkı sağlar. Şara Sayın yazınsal yapıtların tarihselliği hakkında şu sözleri dile getirir:

“Yazınsal yapıtın bir yönden tarihselliği, diğer yönden iletişime açıklığı, yapıt ile okur arasında diyalog niteliğinde bir ilişkinin sürdürülmesine yol açar. Süreç niteliğinde, yani zaman içerisinde bir sonuca doğru ilerleyen bu ilişki sırasında oluşan anlam, diyalog durumlarından kaynaklanır. Diyalog ise yapısı gereği anlaşılacak istenen konuya açık olmayı gerektirir.” (113)

Jauss, marksçı yöntemin yazınsal yapıt eleştirisinde hem okura hem de yazarın toplumsal statüsüne odaklanmasını, öte yandan okurun biçimci yöntemlerden yola çıkarak yapıtın yalnızca biçimsel özelliklerini alımlamasını ve bu biçimleri takip etmesini eleştirir. Jauss, bu iki yöntemin, yazının temel taşı olarak nitelendirdiği Alımlanması (**Rezeption**) ve etkileyimini (**Wirkung**) görmezden geldiklerini ve yazını alımlayan izlerçevreye (**Publikum**) gereken önemi vermediklerini savunur. Jauss, marksçı ve biçimci yöntemlerin arasında kalmış olan yazın tarihinin yazınbilim tarafından ele alınması gerektiğini ve tarihsel bilgi ile estetiksel bilgi arasında bir bağ kurulması gerektiğini dile getirir (Jauss, 1980: 89).

Jauss, okuru yazınsal yapıtları alımlamada edilgen bir konumda değil aksine yeniden tarih yazabilen etkin bir güçte görür. Jauss, yazın ve okur arasına tarihsel ve estetiksel olmak üzere iki boyut koyar. Estetiksel boyut, bir yazınsal yapıtın okur

tarafından alımlanmasının ardından okurun okuduğu yapıtı daha önceden okuduğu diğer yapıtlarla karşılaştırması sonucu belirlenir. Tarihsel boyut ise yazınsal yapıtın ilk okurlarından başlayarak zaman içinde alımlanması ve bu alımlamaların çeşitlenerek zenginleşmesi sonucu yapıtın tarihsel değerinin belirlenmesi ve bu değer in aynı zamanda estetiksel değeri de ortaya çıkarmasıyla oluşur (1980: 90).

Jauss, geçmiş bir yapıtın yazıldığı dönemdeki tarihsel geçerliliği ile güncel yazınsal ölçüye göre alımlanması arasında sürekli bir ilişki bulunduğunu ileri sürer. Bu sebeple geçmiş yapıtların güncel estetik deneyime yaptığı katkıya değ inir ve bu durumu aslında olgucu yazın tarihinin nesnelliğine karşı bir görüş olarak temellendirmeyi amaçlar. Çünkü Jauss’a göre olgucu yazın tarihinin geçmişte yaşanan bir olayı nesnel bir biçimde betimleme görüşü, yazınsal yapıtların sanatsal ve tarihsel yönlerine ters düşer (90- 91). Jauss, “ Bilimsel Bir Yazın Tarihinin Çağ ırışı” adlı yazısında yapıtlar hakkında şu sözleri dile getirir:

“Yazın yapıtı, her zaman her izleyiciye aynı biçimde görünecek, kendi başına varolan bir nesne değildir. Zaman-dışı bir özü olup bunu bir söylenge söyler gibi dile getiren bir anıt da değildir. Yazın yapıtı daha çok bir nota gibi okuyanların hep yeniden ses vermeleriyle ayakta durur: bu okumalar, metni sözcüklere bağlı olan maddesinden çözer, ona güncel varlığını kazandırır (...)” (91)

Kısacası Jauss yazınsal yapıtı, okurun alımlaması, eleştirmenin değerlendirmesi, yazarın üretmesi sonucu oluşan üretimsel süreç ve estetiksel alımlama olarak tanımlar. Ayrıca yazınsal yapıtın üretildiği tarihsel bağlamı yapıtı alımlayacak okurla bağlantı içinde görür (92).

1.4.1. Beklentiler Ufku (Erwartungshorizont)

Jauss tarafından ortaya atılan Beklentiler Ufku (**Erwartungshorizont**) görüşü Alımlama Estetiği'nin önemli kavramları arasındadır. Beklenti Ufku görüşü, Jauss'un hocası olan Hans Georg Gadamer'in Yorumbilim alanında ortaya koyduğu ufuk (**Horizont**) kavramından türetilir. Gadamer'e göre yorumbilimsel faaliyetin önemli bir ögesi olan ufuk kavramı, kişinin bakış açısı ve kısıtlı dünya görüşü ile ilişkilidir. Fakat Jauss için ufuk kavramı okurun bir yazınsal yapıta uyguladığı beklentilerdir. Bir yazınsal metnin türü, dili gibi ögeler beklenti ufkunun kurulması için kullanılabilir (Makaryk, 1993: 15).

Jauss'a göre okur ve yazarlar, bulundukları dönem ya da herhangi bir dönemde okuma ve yazma edimlerini belirli varsayım ve eğilimler üzerine kurarlar. Bu sebepten dolayı bir yazınsal metnin çağdaş okurları, o metnin yazarıyla ortak paydada bulunduğu ya da buluşmadığı bir beklenti ufkuyula metni alımlar. Eğer beklenti ufku paylaşılsa yazarın anlaşılması ve okur tarafından yorumlanması kolay şekilde gerçekleşebilir (Selden, 1989: 129). Şara Sayın, beklenti ufku ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Alımlama Estetiğinin ana kavramları arasında yer alan “beklenti ufku” kavramı, okurun kendi deneyimleri, içinde yaşadığı ortam ve tarihsel dilim ile doğrudan doğruya orantılıdır. Yani, beklenti ufku sürekli değişir. Ama çeşitli nedenlerle değişen bir görüntü içinde olan sadece okur ve okurun beklenti ufku değildir. Aynı zamanda metnin kapsadığı göstergeler ve göstergeler arası bağıntılarda da çok anlamlı olduklarından, aynı değişkenlik göstergeler ve metin için de geçerlidir. Metnin somutlanması, yani her şeyin belirlenerek kafada canlanması, yorumsal bir işlemde sonra, beklenti ufku ile, metnin göstergeleri arasındaki sürekli çevrilişimler sonunda gerçekleşir. Bu sürekli çevrilişim ise, okuma olayının bir süreç niteliği taşıdığını kanıtlar.” (Sayın, 1979: 117- 118)

Jauss'a göre eleştirmen bir metne beklenti ufku uyguladıktan sonra yapıt ile ufuk arasındaki uzaklığa göre metni değerlendirir. Bu değerlendirme şekli iki aşamada gerçekleştirilir. Eğer yazınsal yapıt okurun beklentilerini boşa çıkarmazsa, o metin ikicil, fakat aşkın bir ufka sahipse yüksek kalitede sanat olarak değerlendirilir. Fakat aynı zamanda bir yazınsal metin aşkın bir beklenti ufkuna sahip olduğu halde kaliteli olarak tanımlanmayabilir. Okur tarafından karşılanmayan beklentiler her ne kadar ilk başlarda olumsuz etkiye sahip olsa da ufuk değiştiğinde bu etki ortadan kalkabilir ve metin yeni beklenti ufuklarına yol açabilir (Makaryk, 1993: 15).

Jauss, yazınsal yapıtların içlerinde okuru yönlendirme amacıyla koyulmuş işaret ve ipuçları barındırdığına değinir. Yazınsal yapıt, kendinden önceki yapıtlarla ilgili referanslar verir, okurda metnin devamında gerçekleşebilecek olaylar hakkında beklenti oluşturur ve okurda metne karşı belirli yönde beklentiler oluşmasını sağlar. Fakat okurun beklentileriyle metnin çeşitli kısımlarında oynanabilir, okurun beklentilerinin başka yönde evrilmesi sağlanabilir, tamamen söndürülebilir ya da metnin sonuna kadar sürdürülebilir. Böylece yazınsal yapıt, okuma edimi boyunca okuru yapıtı belirli bir yönde alımlamaya hazırlar. Bu sebepten dolayı Jauss, bir yazınsal yapıtın alımlanması sonucu açığa çıkan psikolojik durumun rastlantısal değil aksine okurun belirli bir yönde algılama süreci içerisine sokulması ile açığa çıktığını savunur (Jauss, 1980: 93). Jauss, yeni bir metin ile okur arasında açığa çıkan beklenti ufku hakkındaki fikirlerini şu şekilde dile getirir:

“Yeni metin okurun (dinleyicinin) belleğine önceki metinler dolayısıyla tanışık olduğu beklentiler ve oyun-kuralları ufkunu çağırır, buysa okuma sırasında ya düzeltilir, ya baştan sona değiştirilir, ya çeşitlenir ya da yalnızca yeniden-üretir. Çeşitleme ve düzeltme bir yazın-türünün yapısındaki devinim alanını, tüm-değiştirme ve yeniden-üretme ise sınırlarını belirler. Bir metnin yorumlayıcı biçimde alımlanması her zaman, önceden belli bir estetik bağlamı içinde izlenmiş olmasını gerektirir: çeşitli okurların ya da okur kesimlerinin öznelliğine, ya da yorumlama biçimlerine ve beğenilerine ilişkin sorular sormanın, ancak metnin etkileyimini hangi öznel-ötesi/transsubjectiv/ anlama çevreninin belirlediği açıklığa kavuştuktan sonra bir anlamı olabilir.” (1980: 94)

Jauss, yazınsal yapıtlarda oluşturulan beklentiler ufkunun nesnel bir şekilde ortaya konulabileceğini belirtir. Beklentiler ufkunun nesnel bir şekilde ortaya konulabilmesi için öncelikle belirli biçem, yazın türü ya da yazın geleneği içinde olan okurların beklentiler ufkuna odaklanılır ve bu beklentiler uyarılır. Daha sonra okurda uyarılan beklentiler yıkılır. Miguel de Cervantes'in **Don Quijote** adlı eseri bunun iyi bir örneğidir. Cervantes, ilk olarak eski şövalye kitaplarına değinir ve okurda beklentiler ufku oluşmasını sağlar. Fakat Cervantes'in kitabında yaratılan beklentiler ufkunun şövalyesi, daha önceki şövalye kitapları ile alay eder ve okurdaki beklentiler ufkunu yıkar (94).

Öte yandan Jauss'a göre bazı yazınsal yapıtlarda izlerçevreden beklenen tutum açık olmayabilir. Bu durumda Jauss, beklentiler ufkunun nesnel bir şekilde ortaya konulabilmesi için üç öncülden bahseder: yazın türünün kendi bilgisi, aynı tarihsel bağlamda bilinen diğer yapıtlarla kurulan örtük ilişkisi ve son olarak da okuma ediminde okur için kurulan kurmaca ile gerçeklik arasındaki karşıtlık. Eğer bir yazınsal yapıtın yazarının okur için oluşturduğu beklentiler açık değilse, beklentiler bu üç öncül yardımıyla belirlenebilir (95).

1.4.2. Somutlama (Konkretisation)

Polonyalı görüngübilimci Roman Ingarden, yapıtların alımlanması üzerine çalışmalar yapan önemli isimlerdendir. Yazınsal yapıtların farklı anlam düzeylerine sahip olduklarından bahseder ve bu düzeylerin karmaşık yapıları üzerine eğilir. Ingarden, bir diğer görüngübilimci Edmund Husserl'in görüşlerinden etkilenecek sanat yapıtının nasıl alımlandığı üzerine çalışmalar yapar. Husserl tarafından ortaya atılan bilme-nesnesi (**Erkenntnisobjekt**) ve bilme-yaşantısı (**Erkenntniserlebnis**) kavramları Ingarden'in yazınsal yapıtlar hakkında yaptığı çalışmaların temelini oluşturan iki önemli noktadır. Yazar tarafından ortaya konan metin bilme nesnesi, okurun metni alımlaması ve farklı algılama biçimleri geliştirmesi de bilme yaşantısıdır

(Göktürk,1998: 31). Buna ek olarak Ingarden hem yazınsal yapının kendisi hem de yapıttaki okur yaşantısının izlenebilmesi için dört düzey belirler. Akşit Göktürk **Sözün Ötesi** adlı kitabında söz konusu düzeylerden şu şekilde bahseder:

“Dilsel sesler düzeyi (sözcükleri oluşturan sesbirimler, tümceleri, deyişi ilgilendiren bütün ses akışı), anlambirimler düzeyi (tümce anlamları, bütün dilsel ses dizilerinin anlamları), birbirine örülü görüşler düzeyi (yapıtta dile getirilen dünyayı bize görünür kılan bütün göstergeler, yönlendirmeler), yapının dile getirdiği dünya düzeyi (tümcelerin içeriğiyle gözümüz önüne serilen nesnelerin tümü).” (1998: 31- 32)

Yazınsal yapıtlar hem bilinen hem de bilinmeyen nesneleri kapsayan bir dünya sunar. Yazınsal yapıtlarda kullanılan dilin bu sebepten dolayı önemli bir görevi vardır. Metinde değinilen kısımların kavranması dil aracılığıyla gerçekleşir. Okur, metindeki nesneler ile onlara yüklenen anlamları yapıtta bulunan dilsel sesler düzeyinde kavrar. Yapıttaki nesneler ile gelişen durum ve olaylar arasında anlambirimler düzeyinde ilişki kurmaya başlar. Birbirine örülü görüşler ise yazınsal yapının içerisindeki tümcelerin kendi aralarındaki ilişkileri ile ortaya çıkar ve okuru, hem yazınsal yapıtta verili anlamlara hem de verili olmayan anlamlara yönlendirir (33). Akşit Göktürk, **Sözün Ötesi** adlı kitabında birbirine örülü görüşler hakkında şunları dile getirir:

“Birbirine örülü bu tek tek görüşler, yapının bütününlüğünün anlamlandırılması sürecinde bir iskelet oluştururlar. Tek tek anlamlar değil, her düzeydeki anlam ilişkileri ağır basmaya başlar böylece. Ancak bu ilişkilerin büyük kesimi, öbür uçtaki yaratıcının düş gücüyle, bilinç yordamıyla varlık kazanmış olduğundan, algılama ucundaki okur için büyük belirsizlikler taşır. Bu görüşlerin kesişmesi, örtüşmesi, karşıtlanması, anlatılanlara okurun bir boyut ya da boyutlar katmasını zorunlu kılar.” (34)

Yazınsal yapıtlarda yazar tarafından doğrudan verilmeyen kısımlar, belirsiz alanlar vardır. Söz konusu belirsiz alanlar, yazarın yapıtının kurmaca yapısı gereği bırakılır. Fakat bu kısımları doldurmak okurun görevidir. Bir yazınsal yapıtta bulunan karakterlerin kişilikleri, ruhsal durumları, bedensel özellikleri ya da metinde geçen bir olayın yeri hakkında değinilmeyen ayrıntı ve bilgiler söz konusu belirsiz alanları oluşturan öğelerdir. Bazı yazınsal yapıtlardaki belirsiz alanlar yazar tarafından kasıtlı olarak bırakılır. Böylece okurun bu alanları doldurması beklenir. Fakat bazı yapıtlardaki belirsiz alanlar, yapıtın doğası gereği bulunur. Örneğin şiir türünde boşlukların daha fazla görülmesi bunun örneğidir (34).

Fakat yazınsal yapıtta bulunan boşlukların doldurulması işleminde okur tek başına değildir. Birbirine örülü görüşler metinde bir iskelet oluşturur. Bu iskelet, okuru ilk düzeylerden başlayarak yönlendirme görevi üstlenir. Okurun yapması gereken ise birbirine örülü görüşleri takip ederek yapıtta karşısına çıkan ve belirlenmemiş halde bulunan olayları kendi hayal gücü yardımıyla tamamlamak olmalıdır (34).

Ingarden tarafından ortaya atılan birbirine örülü görüşler, Wolfgang Iser tarafından yazınsal yapıtlarda betimlenen ve okurun zihninde somutlaştırılacak olan görüşler olarak tanımlanır. Bu görüşler yazınsal metinlerde sıralı ya da sırasız olarak görülebilir. Iser, yazınsal metinler ve birbirine örülü görüşler arasında ortaya çıkan boşlukların altını çizer (Iser, 1979: 146-147). Iser, “Metinlerin Çağrısız Yapısı” adlı makalesinde bu konu hakkında şu sözleri söyler:

“Başka deyişle: ard arda görüşlerin belirlenmemiş olması nedeniyle, “birbiriyle örülü görüşler” arasında boşluklar ortaya çıkar. Boşluklar, görüşlerle ortaya çıkan bakış açıları arasında kurulan bağıntıya göre değişen yorum biçimlerine yol açar. Bu boşlukların metnin kendisi tarafından ortadan kaldırılması olanaksızdır. Hatta tam karşısı, metinde sunuş ne denli ayrıntı kazanırsa, yani metnin nesnesini oluşturan “birbiriyle örülü görüşler” ne denli artarsa, boşluklar o oranda çoğalır.” (1979: 147)

Iser, yazınsal yapıtlarda bulunan birbirine örölü görüşlerin metne bir süreklilik kattığına değinir. Bu süreklilikle beraber okur yapıtta oluşın boşlukları doldurmaya koyulur. Ya da okur, metnin kendisinden faydalanarak görüşler arasında bağlantı kurar. Iser, okurun bu bağlantıyı kurmasında yorumlamanın okura verdiği olanaklardan yararlanacağını belirtir (147).

1.5. Yorumbilim

Şara Sayın, Yorumbilim'i Alman felsefeciler Wilhelm Dilthey ve Friedrich Schleiermacher'den günümüze kadar gelen süreçte "anlama koşullarını ve yöntemini araştıran öğreti" (Sayın, 1999: 11) olarak tanımlar. Almanca **hermeneutik**, Fransızca **herméneutique** ve İngilizce **hermeneutics** sözcüklerinin karşılığı olan Yorumbilim, Bedia Akarsu tarafından insanın tarihselliği içerisinde kendini anlamasını, buna ek olarak da bir yazınsal metni anlama ve yorumlamayı temel alan yöntem ve öğreti olarak tanımlar. Martin Heidegger'in varoluş felsefesinde ise insanın felsefe aracılığıyla yorumlanması olarak açıklanır (Akarsu, 1975: 188).

Yorumbilim'in kökeni Yunan mitolojisindeki Hermes⁵'in tanrıların mesajlarını başkalarına kendi anladığı şekilde yorumlayarak aktarmasına kadar gider. Burhanettin Tatar'a göre insanlar ve tanrılar arasında tanrısal ve beşerî düzey olmak üzere iki anlam ve söylem düzeyi vardır. Tanrılardan daha düşük anlam düzeyine sahip olan insanlar için Hermes bir çeşit aracı konumundadır. Hermes, tanrıların mesajlarını insanların anlayabilecekleri şekilde yorumlar ve insanlara iletir. Tatar, Hermes'in tanrılar ve insanlar arasındaki anlam farklılığını koruduğu bir konuma sahip olduğuna, fakat aynı zamanda sahip olduğu konumundan dolayı iki taraf arasında iletişimi kuran köprü görevi de gördüğüne değinir. (Tatar, 2004: 12).

⁵ "Hermes, Titanlar soyundan Atlas'la Pleione'nin kızı Maia'nın Zeus'la birleşmesinden doğmuştur. Tanrıların ve özellikle Zeus'un habercisi olarak görev alan Hermes, Olympos tanrılarının en renkli ve özgün kişilerinden biridir." (Erhat, 2019: 140)

Reform Hareketi⁶ sonucu kutsal kitapların yorumlanmasının öneminin artmasıyla Yorumbilim önem kazanır ve kutsal metinlere geri dönülür. Reformcular, kutsal metinleri Yorumbilimsel yöntemle ele almaya başlar. Bu gelişmelerle birlikte konuya doğrudan odaklanma ve daha nesnel olma bilinci ortaya çıkar. Yeniçağ'ın teolojik (tanrı bilimsel) yorumbiliminde kutsal metinlerdeki örtük ve ikame anlamlar araştırılır ve bu anlamların yeniden ortaya çıkarılması amaçlanır. Böylece kilise geleneğinin ortaya koyduğu skolastik Latince'yle kutsal metinlerdeki çarpıtılan esas anlamın bulunması amaçlanır (Gadamer, 2003: 15- 16). Fakat ondokuzuncu yüzyılda yorumlama faaliyetinin öneminin gittikçe artmasıyla Yorumbilim genel olarak bütün yazınsal yapıtları anlamada kullanılır (Carter, 2006: 84). Umberto Eco, yapıtların yorumlamalarına göre farklı anlamlara sahip olabileceği konusunda **Açık Yapıt** adlı kitabında şu örneği verir:

“Bir başka örneğe bakalım: Ortaçağ'da Kutsal Kitap metnlerinin (ve daha sonra şiirin ve görsel sanatların) gerçek anlamlarının yanı sıra alegorik, ahlaki ve ruhani anlamlarıyla da okunması olasılığını öngören bir alegori kuramı gelişti. [...] Bu anlamda bir yapıt elbette bir ölçüde “açık” sayılır; metnin okuru her tümcenin, her alegorinin keşfedilmesi gereken çok sayıda anlam barındırdığını bilir, hatta kendine o anki ruh durumuna uygun bir yorum seçecek, (daha önceki bir okumdan farklı bir biçimde yeniden canlandırarak) yapıtı dilediği anlamda *kullanacaktır*. [...] Dante XIII. Mektup'ta şöyle özetler: “ Bu yaklaşımı daha anlaşılır kılmak için şu satırlara bakalım: In exitu Israel de Egypto, domus Jacop de populo barbaro, facta est Judea santificatio ejus, Israel potestas ejus. Gerçek anlamda bakacak olursak burada anlatılmak istenen, İsrailoğulları'nın Musa zamanında Mısır'dan çıkışıdır; alegorik anlamına baktığımızda Peygamber İsa vasıtasıyla ödemiş olduğumuz kefarettir; ahlaki anlamına baktığımızda ruhun günahın ıstırabından ve sefaletinden kurtarılması ve inayete ulaştırılmasıdır; ruhani anlamına baktığımızda kutsal ruhun bu yozlaşmanın cenderesinden kurtulup ebedi huzura ulaşmasıdır.”” (Eco, 2019: 68-70)

⁶ 16. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve Orta Çağ'dan beri sağlanan inanç birliğini ve kilisenin otoritesini yıkan hareket. “Protestan Reformasyonu” olarak da adlandırılır (Roberts, 2015: 313).

Aynı zamanda ilahiyatçı da olan Schleiermacher, yalnızca dini metinlere değil genel olarak yazınsal yapıtlara da aynı şekilde uygulanabilecek bir yorum kuramı arayışı içinde olan ilk kişidir (Makaryk, 1993: 90). Yorumbilim alanında yaptığı çalışmalarla öne çıkan Schleiermacher, anlama sanatı olarak gördüğü Yorumbilim'i belirli bir çerçeveye oturtmayı amaçlayarak çalışmalarına başlar. Bütün metinlerin diller vasıtasıyla ortaya konulduğuna işaret eder ve buna bağlı olarak anlamın aktarılmasının temelinde dilbilgisi kurallarının yattığına değinir. Schleiermacher'e göre bütün metinlerde, türüne bakılmaksızın, anlamın oluşması metnin dilbilgisi ile ilişkilidir. Dillerin öğrenilmesi ve anlaşılması için sistemleştirilen dilbilgisi gibi metinlere uygulanabilecek bir Yorumbilim'in de olabileceğini savunur. Yorumbilim'i hukuki, dini ya da edebi metin farkı gözetmeksizin genel olarak tüm metinlere uygulamayı amaçlar (Palmer, 1969: 84).

Schleiermacher'ın düşündüğü gibi bütün yazınsal metinleri kapsayacak özel bir Yorumbilim türü bulunmaz. Fakat dini, hukuki ve dilbilim alanlarında ayrı ayrı kendine has farklılıkları bulunan Yorumbilim türleri vardır. Friedrich August Wolf, bu duruma karşı çıkarak şiir ya da tarihi bir metin gibi farklı türdeki metinlere uygulanabilecek bir yöntemin gerekliliğini vurgular. Wolf'a göre Yorumbilim tek başına oldukça pratik ve sistemselsel bir yorumlama olanağı sunar (1969: 84- 85).

Schleiermacher tarafından ortaya konan Yorumbilim'e göre anlamının merkezinde insan vardır. Schleiermacher'e göre eğer metafizik ya da ahlaki etmenlerden uzaklaşıp anlama için gerekli olan kısımlara odaklanılırsa işte o zaman farklı alanlara da uygulanabilecek türde özel bir Yorumbilim türüne erişilebilir. Bir diyalogun gerçekleşebilmesi için konuşan tarafın cümle kurması gerekir. Öte yandan dinleyici olan tarafın ise cümleleri yani ne konuşulduğunu anlaması gerekir. Schleiermacher'e göre Yorumbilim ne konuşulduğunu anlamayla ilgilenir. Konuşma ve anlama arasındaki farkı ortaya koymak Yorumbilim'i farklı alanlara yöneltir ve anlama sanatı olarak daha sistematik bir hal almasına sebep olur. Böylece Schleiermacher ile Yorumbilim, artık farklı metinlerdeki yorumlama sorunları ile ilgilenmek yerine gerçek bir anlama sanatına dönüşmeye başlar (85- 86).

Schleiermacher ortaya koyduğu Yorumbilim yöntemine bir soru ile başlar: “Herhangi bir söylem, yazılı ya da sözlü, nasıl anlaşılır?” (86). Anlama durumu bir tür diyalog ilişkisidir. Her diyalog, konuşmacı konumunda olan ve cümleleri kuran taraf ile söz konusu cümleleri anlayan taraf olan dinleyiciyi barındırır. Dinleyici, konuşmacı tarafından iletilen bir dizi kelimeyi karşılar ve belirli bir işlem sonucu bu kelimelere ve oluşturduğu cümlelere anlam yükler. Anlamın yüklendiği bu işlem aslında yorumbilimsel bir işlemdir ve Yorumbilim’in gerçek çıkış noktasıdır (86).

Schleiermacher, Yorumbilimsel Döngü (**hermeneutischer zirkel**) olarak adlandırdığı bir formül ortaya koyar. Schleiermacher’e göre yeni karşılaştığımız bir şeyi daha önceden bildiğimiz şeylerle karşılaştırır ve bulundukları bağlamların içinde yorumlarız. Yorumbilimsel Döngü’ye göre bir bütün parçaları yansıtırken, aynı zamanda parçalar da o bütünü oluşturur. Schleiermacher, bir cümledeki her bir kelimenin anlamının bulunduğu cümleye bağlı olduğunu belirtir. Aynı şekilde bir cümlelerin anlamı da onu oluşturan her bir kelimenin anlamıyla ilişkilidir. Bu sebepten dolayı Schleiermacher’e göre her bir cümle kendi içinde bir bütünsellik barındırır (87).

Yorumbilim’i daha geniş bir felsefi temele oturtan bir diğer isim Dilthey’dir. İnsanı anlamının kültürel ifadeleri anlamak olduğunu ve bu kültürel faaliyetlerin yalnızca yazınsal metinleri anlamak değil, ayrıca sanatı, tarihi ve kültürel bağlamda gelişen olayları anlamak olduğunu savunur. Yorumbilimsel döngü açısından bakıldığında, insanı anlamak için insan olmak gerekir düşüncesinden yola çıkan Dilthey’e göre anlama, bir kişinin kendisini başka bir kişinin zihnine yansıtarak alımlaması ile gerçekleşir. Yorumbilim de bu yönüyle yalnızca bir yazınsal metnin anlamıyla değil, ayrıca o metnin üreticisi konumunda olan yazarın da ne dediğiyle ilgilenir (Makaryk, 1993: 90-91).

1.5.1. Hans-Georg Gadamer

Hans-Georg Gadamer, Yorumbilim’e yaptığı katkılarıyla öne çıkan önemli isimlerdendir. Çalışmaları, aynı zamanda hocası olan Martin Heidegger’in dil ve anlama üzerine ortaya koyduğu görüşlere de dayanır. (Makaryk, 1993: 91). Gadamer’in 1960 yılında yayınladığı **Truth and Method (Wahrheit und Methode)**

adlı kitabı, modern Yorumbilim için önemli bir dönüm noktasıdır. Heidegger'in anlama üzerine ortaya koyduğu görüşler Gadamer tarafından daha sistematik bir şekilde ele alınır. Gadamer'in kitabının başlığı aslında tüm kitabın özeti gibidir. Yorumbilimin İnsan Bilimleri (**Geisteswissenschaften**) için ortaya koyduğu yöntemler Gadamer'le birlikte geride bırakılır. Gadamer'e göre hakikate giden yol aslında bir yöntem ortaya koymak değildir. Aksine hakikatin kendisi yöntemi içinde barındırır (Palmer, 1969: 163). Burhanettin Tatar'a göre **Truth and Method**, "yorumun, temelde, metnin ortaya koyduğu hakikati tecrübe etmek olduğunu" vurgular (Tatar, 2018: 9). Susan Hekman ise **Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik** adlı kitabında Gadamer'in kitabı hakkında şunları dile getirir:

"Gadamer'in Hakikat ve Yöntem'deki problematiği her şeyden önce çağdaş hermeneutiki ikiye ayıran temel bölünmeye göre anlaşılmalıdır. Eseri, özellikle de Hakikat ve Yöntem'de tanımlanan şekliyle, bu ihtilafın bir tarafını büyük ölçüde belirler. Gadamer hermeneutiki bütün bir anlamının karakterinin ve temel şartlarının felsefi araştırması olarak tanımlar ve hermeneutikin görevinin sosyal bilimlere ya da herhangi bir disipline yönelik yöntem araştırmaları olduğu iddiasını reddeder." (Hekman, 1999: 126)

Gadamer'e göre Yorumbilim, modern bilimin ortaya koyduğu yöntem kavramının ötesindedir. Bu yüzden Gadamer bir yöntem arayışında değildir. Çünkü Yorumbilimsel problemin herhangi bir yöntemle ilgili olmadığını savunur. Gadamer, yorumlama ve anlama ediminin yalnızca bilim ve yöntemle ilişkili değil buna ek olarak insanın tecrübeleri ile de doğrudan bağlantılı olduğuna değinir (Gadamer, 2004: XX). Gadamer, **Truth and Method** adlı kitabının önsözünde yola çıkış noktası ve amacını açıkça ortaya koyar:

“Dolayısıyla burada mesele, beşeri bilimlerin yöntemleri değildir. Yola çıkış noktam, Alman romantizminden doğarak modern bilimin ruhuyla beslenen tarihi beşeri bilimlerin insanlık mirasını yaşatmalarıdır, bu da onları her türlü modern araştırmadan ayırır ve epeyce farklı başka deneyimlere, özellikle de sanata özgü olan bilim dışı deneyimlere yakınlaştırır.” (2004: XXVI)

Tarihselcilik, yaşanan her anın, her durumun ve olayın yalnızca tek bir sefere mahsus olmak kaydıyla gerçekleşebileceğini ve hiçbir zaman tekrarlanamayacağını savunur. Bu görüşe göre, söz konusu an, durum ve olayların değerleri de bulunduğu zaman çerçevesi ile sınırlıdır. Kendinden sonraki tarihi dönemlerde ortaya çıkan kültürel yapılara etkisinin olamayacağını savunur. Dilthey ve Schleiermacher’dan sonra Gadamer, ondokuzuncu yüzyılda yaygınlaşan bu tarihselcilik görüşüne karşı çıkar (Sayın, 1999: 12). Gadamer tarihselciliğin karşısında şu soruları sorarak ilerler:

“Günümüz için, yüzyılların birikimiyle oluşan “gelenek”in ne tür bir geçerliliği vardır? Bugünkü bilincimizle, tarihteki olay ve olgulara nasıl yaklaşabiliriz? Nasıl anlayabiliriz onları?” (1999: 12)

Gadamer, yüzyılların birikimiyle oluştuğunu belirttiği gelenek kavramının Yorumbilimsel tecrübe ile ilişkili olduğuna değinir. Gadamer’e göre gelenek kavramı her tecrübenin içindedir, yani tecrübe edilecek şeydir. Gadamer, gelenekle sürekli ilişki içinde olduğumuzu fakat bu sebepten dolayı bir nesne olarak da algılanmaması gerektiğini vurgular. Her tecrübenin içinde olan gelenek, bir süreç değil aksine dilin kendisidir. (Gadamer, 2004: 352). Gadamer, **Truth and Method** adlı kitabında gelenek hakkında şunları dile getirir:

“Bence geleneğe dair anlayış geleneksel metni başka birinin hayatının ifadesi olarak değil, onu dile getiren kişiden, bir Ben' den ya da Sen' den bağımsız olarak ele alır. Yine de Sen ile tecrübenin anlamı arasındaki bağıntıda saklı ilişki bize Yorumbilimsel tecrübe hakkında bir şey öğretebiliyor olmalıdır. Ben'in Sen'le yaptığı gibi, bağlı olduğumuz gelenek de diyalogun gerçek ortağıdır.” (2004: 352)

Gadamer anlamayı etken ve edilgen olmak üzere farklı değerlere sahip iki öge arasında değil, her iki ögenin de eş değer ve özgür olması ile gerçekleşen bir süreç olarak görür. Söz konusu bu sürecin görülebileceği en iyi örnek söyleşidir (Sayın, 1999: 13). Gadamer'e göre bir diyalog, yapısı gereği diyalogu gerçekleştiren tarafların soruları ve cevapları üzerinden gerçekleşir. Bu sebepten dolayı tarafların etken ya da edilgen olmaları söz konusu değildir. Fakat diyalogun gerçekleşebilmesi için tarafların birbirlerine dikkat vermeleri gerekir. Çünkü tarafların birbirlerine konu üzerinden soru sorabilme ve cevap verebilmeleri için konuştukları konu üzerine dikkatlerini yönlendirmeleri gerekir. (Gadamer, 2004: 360). Tarafların ele aldığı konunun üzerine rahatça eğilebilmek için söyleşinin de temelinde soru-yanıt yapısı vardır. Söyleşide, tarafların söz konusu soru ve yanıtları üzerinden iletişim gerçekleşir. Fakat değinilen konu hakkında kendi görüşlerini dile getiren kişi, bu görüşlerin diğer kişinin fikirlerinden daha doğru olduğunu kanıtlamak ya da karşıdaki kişinin öne sürdüğü görüşleri çürütmek amacıyla değildir. Aksine her iki taraf da söyleşinin konusunun daha da belirginlik kazanmasını ve konunun nesnel bir çerçevede güçlendirilmesini amaçlar (Sayın, 1999: 13). Burhanettin Tatar, **Hermenötik** isimli kitabında Gadamer'in diyalog kavramı ve anlama süreci ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Anlama, her zaman başkalarıyla gerçekleştirilen bir diyalogdur. Böylece tarihten soyutlanmış, olaylara ve metinlere zaman-dışı bir noktadan bakabilen bir anlama söz konusu olamaz. Başkalarıyla konuşma içine girilmedikçe- bu sürece Gadamer, “gelenek adımı verir- yani anlama pratiğini gerçekleştirdiği sürece anlama teorisi olarak hermenötik var olabilir [sic]. Bu bağlamda felsefi

hermenötik (yorum teorisi) anlama pratiği üzerinde kuşatıcı bir söylem (anlatı) olmaktan çok, anlama pratikleri devam ettikçe geliştirilebilecek ve değiştirilebilecek bir karakterde karşımıza çıkar. Buna karşılık geliştirilen her anlama kuramı bir şekilde pratik anlamayı etkileyerek pratiğe dönüştüğü için gerçekte sürekli hareket halinde olan bir yorum geleneği içinde bulunuruz.” (Tatar, 2004: 33)

Gadamer, söyleşi sanatını bir tür sınama olarak görür. Bir şeyi sorgulayabilme, sorgulanan nesne hakkındaki kanıları değişken hale getirir. Öyle ki Gadamer’e göre söyleşi sanatı yeteneğine sahip olan kimseler, öne sürülen bir konu hakkındaki her şeyi gözden geçirebilir ve tüm yanlarıyla ortaya koyabilir. Fakat söyleşi sanatının amacı bir kanaatin zayıf yanlarını ortaya koyarak onu çürütmek ya da tamamen yıkmak değil, onun özünü görerek konuyla alakalı itirazları güçlendirmektir (Gadamer, 2004: 361). Gadamer, söyleşi sanatının içinde barındırdığı diyalog kavramı ve diyalogun Yorumbilim ile ilişkisine şu şekilde değinir:

“Yazıya dökülen değişmez ifade biçimlerinin aksine diyalogu karakterize eden şey tam olarak şudur: diyalogda konuşma dili – soru cevap, verme alma, ayrı telden çalma, birbirinin maksadını anlama sürecinde – anlamın iletilmesini sağlar, bu da yazılı geleneğe nazaran yorumbilimin görevidir. Bu yüzden Yorumbilim’in görevini metinle diyaloga girmek olarak tanımlamak gerekirse, metafordan daha fazlasıdır, başlangıçta bahis konusu olan şeyin hatırlanmasıdır.” (2004: 361-362)

Gadamer’e göre geçmiş tarihli bir yazınsal yapıt üzerine yapılan tüm yorumlamalar, geçmiş ile şimdi arasında gerçekleştirilen bir tür diyalog gibidir. Söz konusu yazınsal yapıt ile karşılaşan okur, metnin yansıttığı yabancı fikirlerin kendini sorgulamasına izin verir. Fakat yapıtın okura ne ileteceği, okurun kendi tarihi düzlemi içerisinde metne sorduğu sorularla ilişkilidir. Metne yöneltilen her soru ve metnin

barındırdığı her cevap hem metnin kendi tarihi düzlemi hem de okurun tarihi düzlemiyle bir diyalogdur. Söz konusu diyalogu sürdürmek okurun soru sorabilme yeteneğiyle doğrudan ilişkilidir. Bu sebepten dolayı anlama, üretken bir eylemdir. Çünkü her anlama metindeki yeni noktaları keşfetmedir (Eagleton, 1996: 62). Susan Hekman, Yorumbilim’de yer alan yazınsal yapıtlarla diyalog hakkında şunları dile getirir:

“Hermeneutik fenomen, kendi içinde, soru-cevap yapısının özgün anlamını taşır ve o nedenle bundan, görevleri hermeneutik fenomeni incelemek olan insan bilimlerinin mantığının, sorunun mantığıyla uyum içinde olduğu sonucu çıkar. Yorumcunun, yorumun nesnesi olacak bir metne bir soru yöneltmesi gerekir. Bu soru daima, metin içinde beklenen bir cevapla ilişkili olduğu için, suni bir prosedür değildir. Soru ile cevap diyalektiğinin incelenmesi ayrıca, konuşma/diyalog gibi anlamanın da her zaman ve durumda bir karşılıklı ilişki olduğunu ortaya çıkarır.” (Hekman, 1999: 145)

Bir yazınsal yapıtı yorumlama ve anlama edimi boyunca okur, kendini yeni fikirlere ve düzeltmelere açık bir hale getirir. Okur, sahip olacağı yeni deneyimlerin daha önceden sahip olduğu deneyimlerini düzeltebileceğinin ya da değiştirebileceğinin farkındadır (Sayın, 1999: 14). Bu sebepten dolayı Şara Sayın, anlamanın Gadamer’de “kendini anlamaktan kaynaklandığı kadar, kendini anlamaya götüren ve varlıkbilimsel nitelik taşıyan bir süreç” (1999: 14) olduğunu ileri sürer. Wilhelm Dilthey, **Hermeneutik ve Tin Bilimleri** adlı kitabında anlama süreci hakkında şunları dile getirir:

“Her anlama bir yeniden üretimdir. Ve yeniden üretme ve anlama sürecini aydınlatmak için, iç deneyimden, kişiye özel durumların yaşantısından yola çıkmak zorundayız. Ve açıktır ki şurada burada, parça parça yaşadığımız hallerin içsel bağlamı, hatta iç deneyimlerin birbiri içine geçmişlikleri, yaşantıda

ortaya çıkar. Kişiyi özel bir halin yaşantısı ile diğer kişinin ve halin yeniden üretiminin yaşantısı, sürecin çekirdeğinde artık türdeşirler. Yaşamın gerçekleşmiş, idrak edilmiş her anında, psişik güçlerimizin tümü faal haldedir.” (Dilthey, 1999: 35)

Gadamer, okur ve metin ilişkisinde metni edilgen, okuru ise etken bir konumda değil aksine her ikisinin de birbiriyle etkileşimde olduğu bir bütünsellik içinde görür. Herhangi bir söyleşide gerçekleştiği gibi yazınsal yapıtlar karşı tarafı oluşturan okura bir şeyler iletir. Yorumbilimsel durum ise okurun yazınsal yapıtı anlamaya çalışması ve metni yorumlamak amacıyla metne yönelmesi ile ortaya çıkar. Okur, metin ile arasında bir söyleşi başlatarak yapıtın kendisini izleyeceğinin teminatını verir. Fakat okur, metni anlamak için kendi tarihselliğinden sıyrılmaya çalışıp tamamen nesnel bir yorum yapmayı amaçlamak yerine kendi tarihselliği ve önyargılarından bilinçli bir şekilde yararlanarak yorumbilimsel süreci başlatmalıdır (Sayın, 1999: 14-15).

Heidegger, bir metni anlamayı önyansıtmayla ilişkilendirir. Bir yazınsal yapıtı anlamaya çalışan okur metne sürekli yansıtma yapar. Okur, metne belirli beklentiler içerisinde yaklaşır ve bu da metinde ilk anlamın ortaya çıkmasına sebep olur. Okur, okuma edimi sırasında açığa çıkan ilk anlamı bütün olarak metne yansıtmaya başlar. Fakat söz konusu bu ön yansıtma okur metnin içine girdikçe sürekli yeniden gözden geçirilir ve bunun sonucunda birbirini takip eden ön yansıtma ortaya çıkabilir. Kısacası her yansıtma, yeni yansıtmanın bir ön yansıtmasıdır. Gadamer’e göre bu birbirini takip eden yansıtma yorumlama sürecini oluşturur. Gadamer, anlamaya çalışan kişinin yanlış yönlere sürüklenebileceğini belirtir. Fakat buna rağmen Gadamer’e göre anlamamanın temel görevi son haline ulaşana dek doğru yansıtma yapmak olmalıdır. Bu sebepten dolayı yorumcu yalnızca sahip olduğu önyargılar üzerinden metnin üzerine eğilmek yerine, metinde var olan önyargıları sorgulamalıdır (Gadamer, 2004: 269).

Gadamer’in değindiği bir diğer önemli konu ise önyargı ve algılamadır. Gestalt psikolojisi, algının değişkenliğini figür-zemin ilişkisi ile ortaya koyar. Bu görüşe göre bir figür ya da obje ile üzerinde bulunan zeminin algısı kişiye göre

değişkenlik gösterebilir. Bu sebepten dolayı algılama, kişinin daha önce tecrübe ettikleri ile doğrudan ilişkilidir ve söz konusu bu tecrübeler algıları yönlendirir. Okur, aynı durumla bir yazınsal yapıtı okurken de karşılaşır. Yeni bir metni okurken okuduğu metin ile geçmiş tecrübeleri arasında karşılaştırma yapar. Okur, metne daha önceki tecrübeleri ve bildikleriyle yani bir önanlama ile yönelir. Böylece okurun önanlamaları metin üzerine olan beklentilerini de belirler (Sayın, 1999: 15-16). Fakat Gadamer, önanlamanın metnin yorumlamasında okuru yanlış yorumlamaya da yönlendirebileceğini belirtir ve bu durumu şu şekilde açıklar:

“Bir sözcüğü kullanırken bütünü anlamına etkisini göz önüne almadan yanlış yorumlayıp duramayacağımız gibi, bir konuyla ilgili kendi ön-anlamamıza da körlemesine yapışıp kalamayız; bunu yaparsak başka bir konunun anlamını gözden kaçırmış oluruz. Bu elbette, birisini dinlediğimizde ya da bir kitabı okuduğumuzda, içerikle ilgili bütün ön-anlamalarımızı ve kendimize ait bütün fikirlerimizi unutmamız gerektiği anlamına gelmez. Asıl istenilen, öteki kişi ya da metnin anlamına açık kalmamızdır.” (Gadamer, 2004: 271)

Gadamer’e göre her anlama içinde bir önyargı barındırır. Fakat buradaki önyargı kavramı günümüzdeki gibi olumsuz bir anlama sahip değildir. Önyargı, Aydınlanma⁷ ile kullanımı değişmeden önce olumsuz bir anlam barındırmayan bir kavramdır. Gadamer, önyargıyı “bir durumu belirleyen unsurların tümü nihai olarak gözden geçirilmeden önce varılan yargı” (2004: 273) olarak tanımlar. Hukuk terminolojisine bakıldığında önyargı son karar verilmeden önce sahip olunan geçici hukuki yargı olarak tanımlanır. Gadamer, önyargının yalnızca olumsuz anlama gelen yanlış yargı olarak görülmemesi gerektiğini, hem olumsuz hem de olumlu anlamlar barındırabilecek bir kavram olabileceğini belirtir (273). Feysel Taşçier, “Gadamer’in

⁷ “17. Yüzyıldan beri Batı düşüncesinde ağır basan, kilisenin doğaüstü gerçeklik anlayışı ile savaşıarak insan ve dünya konusunda usun özerkliğini temel alan akım” (Akarsu, 1975: 22).

Diyalektik Hermeneutiği” adlı makalesinde yazınsal yapıtların incelenmesinde önyargıların önemi üzerine şunları dile getirir:

“Hermeneutik tutumun tek koşulu vardır: Kendi görüşlerimizin ve önyargılarımızın tam bilincinde olmak ve böylece onların aşırılıklarını yontmak. Ancak bu yolladır ki, bir metne, bize gerçekten değişik, otantik bir varlık olarak görünebilme fırsatını tanıyabiliriz ve onun kendi gerçeğini bizim ön-düşüncelerimizin barikatlarını aşarak gösterebilmesine olanak verebiliriz.” (Taşçılar, 2017: 50)

Gadamer, kişilerin yanıltıcı önyargılara da sahip olabileceğini, bu yüzden yeni anlam ve bilgilere ulaşmak için yanıltıcı önyargılarımızdan kurtulmamız gerektiğini belirtir. Yanıltıcı önyargılardan kaçınmaya ek olarak, kişi eleştirel bir tutum da edinmelidir. Kısacası yanıltıcı önyargılardan uzak bir eleştirel tutuma sahip olunarak yeni bilgilere ulaşılabilir ve böylece Gadamer tarafından Tarihsel olarak etkilenmiş bilinç (**wirkungsgeschichtliches Bewußtsein**) olarak tanımlanan bilince sahip olunur (Çelik, 2013: 132). Gadamer’e göre Tarihsel olarak etkilenmiş bilinç, Yorumbilimsel durumun bilincidir ve anlama eylemi içerisindeki bir unsurdur. Öyle ki bu bilinç, Yorumbilimsel durumda doğru soruların sorulmasını sağlar (Gadamer, 2004: 301). Tatar, **Hermenötik** adlı kitabında Gadamer’in ortaya koyduğu Tarihsel olarak etkilenmiş bilinç kavramının anlamadaki yeri ve önemi üzerine şunları dile getirir:

“Heidegger’i yakından izleyen Gadamer, anlamanın zamansallık ve tarihselliğine daha çok “tarihsel olarak etkilenmiş bilinç” tabiriyle işaret eder (...) Ona göre, bu tabir sadece bilincin geçmişin etkisi altında bulunduğu anlamına gelmez; ayrıca o bu etki hakkındaki bilinçlilik durumuna da işaret eder. Burada Gadamer’in insan bilincine geçmiş karşısında çok pasif bir rol verdiğini iddia edenler vardır. Ancak görebildiğimiz kadarıyla, tarihin bilinç üzerindeki etkisi hakkında Gadamer’in vurgusu, insanın anlama ufğunun daima tarihsel bir hadise olduğuna yani sınırlı kalmak zorunda olduğuna dikkat çekmek içindir. Ancak yine Gadamer’de bu sınırlılık yani insanın tarihselliği yeni irade etmenin yegane şartıdır (...) Oysa insan geçmişi kendi zamanına tatbik ederek varlık tecrübesini zenginleştirir ve kendisini bu varlık

tecrübesi içinde anlar. Böylece metinlerin anlamı insanın kendini anlama çabası içinde geleceğe aktarılır.” (Tatar, 2004: 115-116)

Terry Eagleton’a göre Yorumbilim, genellikle geçmişe ait yapıtları inceleme ve yorumlama eğilimi gösterir. Bu durumun en büyük göstergesi Yorumbilim’in özellikle dini metinlerin yorumlanmasıyla ortaya çıkmasıdır. Yorumbilim’e göre tarih, geçmiş ve günümüz arasındaki sürekli ve canlı bir diyalogdur ve amacı söz konusu diyalogdaki iletişim sorunlarını ortadan kaldırmaktır (Eagleton, 1996: 63- 64). Fakat Gadamer’e göre geçmişe ait tarihsel bir görüngüyü anlamaya çalışan kişi, bulunduğu tarihsel mesafeden anlama edimini gerçekleştirirken zaten tarihin içinde ve etkisi altındadır. Bu sebeple Gadamer, neyin araştırmaya değer olduğunu belirleyen tarih olduğunu dile getirir. Buna ek olarak Gadamer’e göre kişi farkında olsun ya da olmasın her anlama ediminde tarihin etkisi altında olduğunun bilincinde olmalıdır (Gadamer, 2004: 300).

Gadamer, kişinin geçmişi anlayabilmesi için güncel ölçüt ve önyargılarla değil tam tersine kendi tarihsel ufku içerisinde, geçmişi kendi şartlarında da değerlendirmesi gerektiğini belirtir. Gadamer’e göre ufuk kavramı belirli bir noktadan herşeyi görebilen görüş alanını tanımlar. Bu sebeple tarihsel bir durumu anlayabilmek için tarihsel bir ufka sahip olmak gerekir. Eğer doğru bir tarihsel ufka sahip olamazsak bir metnin bize iletmek istediklerinin anlamını kaçıırız. Buna ek olarak Gadamer, aynı durumun diyalog esnasında da geliştiğine değinir. Eğer bir diyalog esnasında karşıdaki kişinin ufku keşfedilebilirse o kişiyle uzlaşmaksızın düşünceleri anlaşılabilir, kısacası o kişinin fikirleri çok daha geniş bir açıdan görülebilir (2004: 301-302). Şara Sayın, **Metinlerle Söyleşi** isimli kitabında geçmiş metinleri anlama üzerine şunları dile getirir:

“Onun içindir ki, geçmişteki bir metni anlamak için okurun, metnin içinde oluşturduğu tarihsel durumla özdeşleşmesi, onu yeniden oluşturması, başka

deyişle, *tarihsel çevreni* yeniden oluşturması gerekmez. Metinle Yorumbilimsel söyleşinin amacı, geçmişini su yüzüne çıkarmak değil, geçmişini olduğu kadar bugünü de içeren geleneğin belirlediği, yönlendirdiği ve Gadamer'in olumlu olarak nitelediği önyargılar aracılığıyla metne yaklaşarak geçmiş ile bugün, metin ile okur arasında bir köprü kurabilmek ve böylece anlama sürecinin ilk adımını atmaktır.” (Sayın, 1999: 17-18)

Fakat Gadamer'e göre kişi başka bir tarihsel ufka girdiğinde, kendisine tamamen yabancı ve ayrılmış bir ufkun içine girmiş değildir; aksine kişinin kendi tarihsel bilinci ve buna ek olarak içine girdiği ufuk birleşerek tek bir ufuk oluşur. Kişi, bu büyük ufkun içinde hareket ederken hem kendi ufku hem de içine girdiği diğer ufukta ilerler. Böylece kişi, bir başka kişinin geçmişine yönelirken aslında kendi ufkunun da gelişmesi ve şekillenmesine zemin hazırlayan bir geçmişe doğru da yönelmiş olur. Çünkü Gadamer'e göre tarihsel bilincimizin sahip olduğu her şey tek bir tarihsel ufka bağlıdır (Gadamer, 2004: 303).

Gadamer, kısacası dilin kendisi olarak tanımladığı geleneği anlamak için kişinin tarihsel ufka ihtiyaç duyacağını belirtir. Fakat kişi, yalnızca başka bir tarihsel durumun içine girerek tarihsel ufka sahip olamaz. Çünkü başka bir tarihsel durumda ya da tarihsel ufukta ilerleyebilmek ve anlayabilmek için kişinin bir ufka sahip olması gerekir. Yani başka bir tarihsel ufka giriş yapan kişi kendi ufkunu tamamen devre dışı bırakmamalı, aksine söz konusu öteki ufku anlayabilmek için kendi ufkundan da faydalanmalıdır. Eğer kişi kendi ufkunu tamamen devre dışı bırakırsa bir tarihsel ufka sahip olamaz. Gadamer'e göre kişinin ufuk kazanması, kişinin kendi eriminin ötesine geçip anlamak üzere yöneldiği şeye tüm boyutlarıyla daha geniş bir çerçeveden bakmayı öğrenmesi anlamına gelir (2004: 303-304).

Yorumbilimsel durumu sahip olduğumuz önyargıların oluşturduğuna değinen Gadamer, söz konusu önyargılarımızın ayrıca şimdiki ufku oluşturduklarını belirtir. Fakat şimdinin ufkunu oluşturan önyargılarımız kesin ve değişmez bir düşünce yapısını oluşturmazlar. Aksine, geçmişle sürekli karşı karşıya kalan kişi bu esnada önyargılarını ve bununla birlikte sahip olduğu güncel ufku sürekli sınar ve şekillendirir. Fakat sahip olduğumuz ya da olacağımız tarihsel ufukların dışında kalan

ayrı bir güncel ufuk bulunmaz. Çünkü sahip olunan güncel ufuk, geçmiş olmadan şekillenemez. Bu yüzden Gadamer, anlamının söz konusu bütün ufukların kaynaşmasıyla oluştuğunu belirtir (304-305).

Kısacası Gadamer, özneliği tamamen bir kenara bırakarak bilimsel bir yöntem oluşturmak amacıyla değildir. Aslında, kendimizi anlamak ve bununla birlikte yazınsal yapıtlar gibi üzerine eğildiğimiz konu ve düşüncelerin gerçekliğini ortaya koymak amacıdadır (Sayın, 1999: 22). Gadamer'den sonra Yorumbilim Jürgen Habermas, Paul Ricoeur ve Hans-Robert Jauss gibi birçok farklı isim tarafından geliştirilmeye devam eder. Günümüzde ise Yorumbilim yalnızca edebiyat değil hukuk, uluslararası ilişkiler, din bilimleri gibi birçok farklı alanlarda önemli bir yer tutar (Tatar, 2004: 34- 35).

İKİNCİ BÖLÜM

Horacio Silvestre Quiroga Forteza

2.1. Horacio Silvestre Quiroga Forteza

Horacio Silvestre Quiroga Forteza, 31 Aralık 1878 yılında Prudencio Quiroga ile Juana Pastora Forteza çiftinin ikinci oğlu olarak dünyaya gelir. Uruguay'ın Arjantin'e kıyısı olan Salto şehrinde doğan ve Arjantinli bir baba ile Uruguaylı bir annenin oğlu olan Quiroga, hem kişisel hem de yazınsal yaşamı boyunca söz konusu bu iki ülke arasında kalan bir yazar olarak değerlendirilir (Rodríguez Monegal, 1967: 11- 12). Emir Rodríguez Monegal, **Genio y figura de Horacio Quiroga** adlı kitabında yazarın bu durumu hakkında şu sözleri dile getirir:

“Quiroga, içten içe bölünmüş bir insandır ve bu bölünmüşlük yalnızca kişiliğinde ve sanatında değil, hayatının en önemli eylemlerinde de görülür.

Arjantinli babadan dünyaya gelme bir Uruguaylıdır, Uruguay’da doğup büyümüş, fakat yetişkin olarak hayatını Arjantin’de geçirmiştir.” (1967: 104)

Birçok hastalıkla boğuşması ve yetmezmiş gibi yakınlarının ani ve trajik ölümlerine şahit olması, Horacio Quiroga’nın yaşamında öne çıkan önemli olaylardır. Henüz bebekken babasını kaybettiğinde ölümle tanışır. Yazarın babası Prudencio Quiroga, yirmili yaşlarında Uruguay’ın Salto şehrine yerleşir ve Juana Pastora Forteza ile olan evliliğinden dört çocuğu dünyaya gelir: Pastora, María, Juan Prudencia Ladislao ve Horacio Silvestre. Prudencio Quiroga, Horacio daha iki buçuk aylıkken bir av esnasında gerçekleşen kaza sonucu hayatını kaybeder (12). Quiroga, babasının vefatından sonra hayatının bir kısmını Uruguay’ın Salto ve Arjantin’in Córdoba şehirleri arasında geçirir. Bu dönemde aile, yazarın kız kardeşi Pastora’nın sağlık sorunlarıyla ilgilenir ve 1883 yılında kalıcı olarak Salto’ya geri döner. Quiroga ilk eğitimini bu şehirde, Hiram okulunda (**La Escuela Hiram**) alır. (Rodríguez Monegal, 1968: 16). Bu dönemde Quiroga, Rodríguez Monegal’in “ablası ve ikinci annesi” (Rodríguez Monegal, 1967: 14) olarak nitelediği María ile yakınlık kurar. 1891 yılına gelindiğinde Quiroga’nın annesi Arjantinli Ascensio Barcos ile ikinci evliliğini gerçekleştirir ve aile, Quiroga’nın hayatının önemli bir kısmını geçireceği Montevideo’ya yerleşir. Annesinin evliliği üzerine yakınlık kurduğu ablası María da evlenerek Buenos Aires’e yerleşir. Bu iki evlilik yazarın kendisini daha da yalnız hissetmesine yol açar. (1967: 14-15).

Anne ve ablasının evliliğinden dolayı yalnızlaşan Quiroga, felç olan üvey babasına yardım ederek vakit geçirmeye başlar. Fakat Quiroga’yı derinden etkileyen önemli bir başka ölüm olayı daha gerçekleşir. Geçirdiği bir hastalık sonrası felçli kalan Ascensio Barcos bu duruma daha fazla dayanamaz. Bulduğu bir tüfeği felçli olmayan ayak parmağını kullanarak ateşler ve 1896 yılında yaşamına son verir. Olay yerine ilk yetişen kişi Quiroga’dır. Rodríguez Monegal, Quiroga’nın bu ölümden hep kendisini suçladığını belirtir. Ascensio Barcos’un ölümü, yazarın hayatında yeni bir dönemin başlangıcı olur (Rodríguez Monegal, 1968: 22). Rodríguez Monegal, **El Desterrado: Vida y obra de Horacio Quiroga** adlı kitabında bu konu hakkında şunları dile getirir:

“Silah sesine giden ve üvey babasını ölü bulan genç, çocukluk yıllarının ürkekliğini ardında bırakmıştır artık; şimdi kendisine miras kalmış ufak bir serveti vardır; çalışmanın ve hayatında ilk kez arkadaş edinmenin zevkini keşfetmeye başlar.” (1968: 23)

Yazarın hayatında önemli yeri olan ve onu derinden etkileyen bir diğer olay da, arkadaşı Federico Ferrando’nun 5 Mart 1902’deki ölümü olur. Bu ölümün önemli olmasının sebebi, Quiroga’nın Ferrando’yu öldüren kişi olmasıdır. Quiroga arkadaşının evinde otururken, Ferrando’nun kardeşinin aldığı silahı incelemeye başlar. Silah Quiroga’nın elindeyken ateş alır ve Ferrando başından ağır yaralanır. Yere yığılan arkadaş son nefesinde Quiroga’nın suçsuz olduğunu anlatmaya çalışırken hayatını kaybeder. Quiroga’nın yaşadığı suçluluk duygusu, olayı yazan dönem gazetelerinde de anlatılır (Rodríguez Monegal, 1967: 32-33). Quiroga ölümle sonuçlanan bu kazadan sonra Uruguay’ı bir daha dönmek üzere terk eder ve Buenos Aires’e, ablası María’nın yanına gider. Rodríguez Monegal, Quiroga’nın ablasının yanına dönmesiyle ilgili şunları dile getirir:

“Bir yetişkin olarak bağımsızlığını kanıtlamaya çalıştığı sırada kader yine karşısına çıkmış gibidir. Kısacık bir zaman diliminde bir kez daha o acımasız elini üstüne indirir ve onu yine, çocukluğunun koşulsuz koruyucusu olan anne ve kız kardeş María’nın kollarında teselli bulmaya zorunlu kılar.” (Rodríguez Monegal, 1968: 77)

1906 yılında Buenos Aires’te bir okula öğretmen olarak atanan Quiroga, öğrencisi Ana María Cires’e aşık olur. Quiroga’yla Ana María’nın arasındaki yaş farkına ve Ana María’nın ailesinin karşı çıkmasına rağmen 1909 yılında evlenirler.

San Ignacio, Misiones’te yaşamaya başlayan Quiroga’nın bu evlilikten Eglé adında bir kızı, Darío adında bir oğlu dünyaya gelir (Izquierdo, 1999: 11). Quiroga’yı derinden etkileyecek olan bir başka ölüm, çift arasında geçen bir kavga sonucu 1915 yılında Ana María’nın intihar etmesiyle gerçekleşir. Ana María intihar girişiminden sekiz gün sonra ölür (Rodríguez Monegal, 1967: 98- 99). Rodríguez Monegal, Quiroga’nın bu ölüm karşısında verdiği tepkiyi şu sözlerle dile getirir:

“Hayatında ikinci defa, istemeden sorumlusu olduğu bir ölüm (her ne kadar bilincin derinlerinde hiçbir şey istemsiz olmasa da) dünyasını yerle bir eder ve onu kaçmak zorunda bırakır. Tıpkı Montevideo’da, Ferrando’nun naaşı başında olduğu gibi, 14 yıl sonra şimdi San Ignacio’da, Quiroga her şeyin bittiğini anlar. Elleriyle binbir zorlukla inşa ettiği cenneti terk edip, güneye, büyük şehrin kaosuna (yabancı, canavarca, kayıtsız) sığınır.” (1967: 101)

Quiroga, 1928 yılında kızı Eglé’nin arkadaşı María Elena Bravo adlı genç bir kızla evlenir. Bu evlilikten, Pitoca adını verdiği üçüncü kızı dünyaya gelir. 1931 yılında konsoloslukta çalışmak üzere San Ignacio’ya geri döner. Fakat 1935 yılında işsiz kalır ve ekonomik sıkıntıya düşer. Ekonomik sıkıntının yanı sıra zamanla eşi ve çocukları da kendisinden uzaklaşır. Son günlerinde Quiroga’ya prostat kanseri teşhisi konur ve hastaneye kaldırılır. 19 Şubat 1937 yılında hastaneden çıkan Quiroga, kızı Eglé’yi ve birkaç arkadaşını ziyaret ettikten sonra, siyanür kullanarak hayatına son verir. (Izquierdo, 1999: 13-14). Quiroga, arkadaşı Ezequiel Martínez Estrada’ya 1936 yılında yazdığı bir mektupta ölümle ilgili düşüncelerini aktarır:

“Bazı acılar, nankörlükler, hayal kırıklıkları bu bakışımı daha da belirginleştirdi ve bugün artık ölümden korkmuyorum arkadaşım, çünkü benim için istirahat anlamına geliyor. [...] Her zaman (hatta çocukluğumdan beri) bir insana çektirilebilecek en büyük eziyetin aralık vermeden, durup dinlenmeden, bir ömür yaşamak olduğunu düşünmüştümdür.” (Estrada, 1995: 113- 114)

Özetle Quiroga, yaşamı boyunca birçok yakınının ölümüne şahit olur. Bazılarının ölümünün doğrudan ya da dolaylı olarak sorumlusu olur. Noé Jitrik'e göre yazarın insanlardan uzaklaşması, inzivaya çekilmesi, hatta intihar etmesi, bu ölümlerle doğrudan ilişkilidir. Jitrik, yazarın yaşamı boyunca karşılaştığı ölümlerden derinden etkilenmekle birlikte, bu ölümlerin bıraktığı derin etkinin yazarı yazınsal anlamda geliştirdiğini ve yazınsal yaşamına katkı sağladığını belirtir (Jitrik, 1959: 55-56).

2.2. Yazınsal Yaşamı

Quiroga'nın yazınsal yaşamı, 1897 yılında **La Revista** dergisinde ve arkadaşlarının yönettiği **Gil Blas** dergisinde yayımlanan yazıları ile başlar. 1898 yılında yayımlanan ilk şiirlerinden **Helénica**'da Modernizm'in etkileri açıkça görülür (Rodríguez Monegal, 1968: 29). Yazınsal yaşamı boyunca farklı yazarların izlerini takip eden Quiroga, Ruben Darío ve Leopoldo Lugones gibi yazarların öncülük ettiği Modernizm akımından yaşamının ilk dönemlerinde etkilenir. Rodríguez Monegal, Leopoldo Lugones'i Quiroga'nın ilk hocası olarak tanımlar. (Rodríguez Monegal, 1961: 9). Ayrıca yine bu dönemde Alexandre Dumas, Henri René Albert, Guy de Maupassant, Gustavo Adolfo Bécquer, Heinrich Heine ve çok etkilendiği Edgar Allan Poe gibi yazarları okur (Izquierdo, 1999: 9).

1899 yılında, 21 yaşında, alt başlığı **Semanario de Literatura y Ciencias Sociales** olan **La Revista de Salto** dergisini kurar. Quiroga, Modernist akımın etkisindeki derginin 11 Kasım 1899 tarihli ilk sayısında, gözlemleyen, analiz yapan ve gözlem ve analizlerini yazıya geçirebilen herkesi dergiyle iş birliğine çağırır (Rodríguez Monegal, 1968: 35). 1899 yılında, geçirdiği psikoz sonucu kadınları öldüren bir katili konu eden **Fantasía nerviosa** ve intihar ettikten sonra dirilen bir adamı konu eden **Para noche de insomnio** adlı öyküleri yayımlanır. Edgar Allan Poe'yu bu dönemde keşfeder ve söz konusu iki öyküde de Poe etkisi görülür. 1900 yılında **La Revista de Salto**'yu "(...) Bugünkü sayımızla son bulan görevimizde bize eşlik eden herkese şükranlarımızı sunuyoruz" sözleri ile kapatır (1968: 38-39).

Quiroga, Modernizm akımının başkenti olarak kabul edilen ve dönemin birçok yazarı için önemli bir şehir olan Paris'e gitmeye karar verir. Montevideo'dan yola çıkan Quiroga, 24 Nisan 1900 yılında Paris'e varır. Fakat Paris'i keşfetme serüveni ekonomik zorluklar yaşaması üzerine yarıda kalır ve 12 Temmuz 1900 yılında Montevideo'ya döner. Rodríguez Monegal, Quiroga'nın Paris'ten Montevideo'ya hayal kırıklığı içinde döndüğünü belirtir (44-45).

Quiroga, Paris'ten döndükten sonra bir grup arkadaşıyla Federico Ferrando'nun ismini verdiği Gay Saber Meclisi'ni (**El Consistorio del Gay Saber**) kurar. Bu meclis, ülke çapında üne kavuşur ve Uruguay'da bulunan Modernizm etkisindeki şairlerin biraraya gelerek dil, uyak ve aliterasyon gibi konularda farklı denemeler yaptığı bir tür şiir laboratuvarına dönüşür (Rodríguez Monegal, 1967: 21-22). Fakat Federico Ferrando'nun ani ölümü ve Quiroga'nın Montevideo'yu terk etmesi üzerine **El Consistorio del Gay Saber** dağılır. Bu meclis, birçok üyesi için gençlik macerası olarak görülmesine rağmen Quiroga'nın burada edindiği tecrübe, yazarın yazınsal hayatındaki yaratıcılığına önemli katkılar sağlar. (Rodríguez Monegal, 1968: 77)

Quiroga, 1900 yılında **La Alborada** isimli haftalık gazetenin düzenlediği yarışmada ödül kazanır. 1901 yılında şiir, düzyazı ve hikâyelerden oluşan ilk kitabı olan **Los Arrefices de Coral**'ı yayımlar (Izquierdo, 1999:10). Özenle seçilen sıfatlar ve şık sözcük seçimleri ile öne çıkan Quiroga'nın bu ilk kitabında Modernist akımın etkileri açıkça görülür. Kullandığı dil ile Modernist akımı kitabına başarıyla uyguladığını kanıtlayan Quiroga, usta olarak kabul ettiği ve dönemin önemli yazarlarından olan Leopoldo Lugones'in takdirini kazanır (Murena, 1976: 29).

Quiroga, 1903 yılında Lugones'in davetiyle Misiones ormanlarına yolculuk yapar. Cizvit kalıntılarına yapılması amaçlanan bu geziyi Lugones yönetir. Quiroga, bu gezide fotoğrafçı olarak görev alır ve Misiones ormanlarına hayran kalır. Burada gördüğü vahşi orman, zorlu hayat şartları ve ölüm tehlikesi Paris'te gördüklerinin tam tersidir. Quiroga gördükleri karşısında çok etkilenir ve bu durum daha sonraki eserlerine yansır. (Rodríguez Monegal, 1961: 11).

Quiroga, 1904 yılında **El crimen del otro** isimli ikinci kitabını yayımlar. Rodríguez Monegal, bu kitabın **Los Arrefices de Coral**'e kıyasla daha yetkin bir şekilde yazıldığını belirtir. Rodríguez Monegal'e göre bu kitapla beraber Quiroga, yazınsal yaşamında halen Modernizm etkisinde olsa da artık olgunluk dönemine girdiğinin belirtilerini gösterir (1961: 10). Agustín Izquierdo, kitaba ismini de veren **El Crimen del otro** isimli öyküyü Edgar Alan Poe tarafından yazılan **The Cask of Amontillado** isimli öykünün taklidi olarak niteler. Quiroga, **El crimen del otro** ile Modernist dönemini geride bırakır ve dönemin estetik kaygılarından uzaklaşır. (Izquierdo, 1999: 10).

Quiroga, 1905 yılında Lugones'in evinde tanıştığı Lucas Díaz Vélez adlı kişiyi konu edinen **Los perseguidos** isimli öyküsünü yazar. Fakat öyküyü 1908 yılında yayımlar. (Rodríguez Monegal, 1968: 112). Rodríguez Monegal, "Una Historia perversa" adlı makalesinde **Los perseguidos**'un yazarın öz yaşam öyküsüne dayalı özellikler taşıdığına değinir. Federico Ferrando'nun talihsiz ölümünden üç yıl sonra yazılan bu öykü Rodríguez Monegal'e göre Quiroga'nın sürekli yaşadığı takip edilme hissini yansıtır (Rodríguez Monegal, 1967: 60). Öykünün içinde ismi de geçen Lugones'in bu öyküyle ilgili düşünceleri Rodríguez Monegal tarafından şu şekilde aktarılır:

““Los persegidos” öykü türünde yazarın öne çıktığı öykülerdendir: her şeyin çok ilginç bir anlatımla aktarıldığı, bana da kendi isimimle bir rol verilen ve gerçek çıkış noktasını bildiğim, takip edilen bir delinin hikâyesidir.” (1967: 56-57)

Quiroga, 1908 yılında **Historia de un amor turbio** ismini verdiği üçüncü kitabını yayımlar. Kitap, yazarın ilk romanı olarak yazınsal yaşamında önemli bir yer edinir. Kısa roman olarak yazılan bu kitapta Quiroga, aşk konusu üzerine eğilir. Mutsuz, birçok çelişki içeren ve suçluluk duygusuyla yaşanan bir aşkı konu edinen

roman, yazarın daha önceden yayımladığı **Los perseguidos** öyküsüyle birlikte yayımlanır. (San Román, 1995: 919). Rodríguez Monegal, romanın konusuyla ilgili fikirlerini şu şekilde dile getirir:

“Bu beklenmedik yolda ilginç olan şudur ki, roman aynı zamanda bir takip edilme hezeyanına dönüşür. Kendisini takip edilen birine dönüştüren Rohan, Quiroga’nın 1908’de tek cilt olarak yayımladığı aynı isimdeki öyküsü ile bu roman arasındaki örtük bağı ortaya çıkarır.” (Rodríguez Monegal, 1967: 127)

Quiroga, 1917 yılında **Cuentos de amor de locura y de muerte** adlı kitabını yayımlar. Bazı yayınevleri kitabın başlığındaki sözcükler arasında virgül olmamasını yazım yanlışı olarak kabul eder. Bu durum Quiroga ve yayınevlerini karşı karşıya getirir. Fakat Quiroga’nın şahsi isteği üzerine kelimelerin arasına virgül koyulmaz. Bazı yayınevleri daha sonra yazarın isteğine karşı çıkarak yazım yanlışı gördükleri kitabın başlığında düzeltmeler yapar. Kitap, yazarın on sekiz öyküsünden oluşur fakat kitabın sonraki baskılarında **Los ojos sombríos, El infierno artificial** ve **El perro rabioso** isimli üç öyküsü Quiroga’nın isteği üzerine kitaptan çıkarılır. Ayrıca kitapta Quiroga’nın öykücülük üzerine yazdığı **Decálogo del cuentista, El manuel del perfecto cuentista, Los trucs del perfecto cuentista** ve **La retórica del cuento** başlıklı yazılarına yer verilir (Aparicio, 2005: 34). Rodríguez Monegal, kitabın başarısı üzerine şunları dile getirir:

“Neredeyse ani olan başarısı (iki yıldan az sürede birkaç baskı) ile tanınırlığı birbirine denktir. O zamana kadar Quiroga, yalnızca Lugones, Rodó, Roberto J. Payró gibi kendi halinde ama çok önemli edebi yaratıcılar tarafından keşfedilmiş ve tanınmıştı; aynı zamanda Caras y Caretas gibi büyük bir tiraja sahip dergilerin popülerliğinden gelen başarının öteki yüzüyle de tanışmıştı. Fakat o zamana kadar yayımlanmış olan kitapları, ya Los arrecifes de coral gibi fazlasıyla ezoterik bir içeriğe sahipti, ya da El crimen del otro ve Historia

de un amor turbio gibi düşük tiraja sahipti. Quiroga bu yeni kitabıyla, yazar olarak ilk başarısına erişir.” (Rodríguez Monegal, 1968: 178)

Quiroga, 1918 yılında **Cuentos de la selva** ismini verdiği kitabını yayımlar. Bu kitap, diğer eserlerinden farklı olarak çocuklara yönelik bir kitap olmasıyla öne çıkar. John A. Crow’a göre bu kitap, Quiroga’nın çocuklara olan sevgisini gösterir ve yazarın ruhsal durumuyla ilgili izler taşır. Yazarın önceki eserlerinde sıklıkla kullandığı korku benzeri birçok izlek bu kitapta yer almaz. Crow’a göre bu kitap yazarın gençlik yıllarında yaşadığı hayal kırıklığı ve korkuyu geride bıraktığının göstergesidir (Crow, 1939: 38). Rodríguez Monegal, kitabın ilk olarak bazı dergilerde **Cuentos de mis hijos** başlığıyla verildiğini, sonraları kitabın günümüzdeki başlığı aldığını belirtir. Rodríguez Monegal, bu değişikliğin sebebini Quiroga’nın Rudyard Kipling’e olan hayranlığı ile ilişkilendirir. İki yazarın yapıtlarında orman ve hayvanların yaşamı gibi izlekler öne çıkar. Quiroga, Kipling’in **The Jungle Book** adlı kitabından esinlenerek kitabın başlığını Orman hikayeleri anlamına gelen **Cuentos de la selva** olarak değiştirir (Rodríguez Monegal, 1968: 178). Fakat Rodríguez Monegal’e göre Quiroga ve Kipling arasında önemli bir fark vardır:

“O, Hindistan’da doğmuş Avrupalı bir yazardı fakat köklerinin ait olduğu toplumla yeniden birleşme arzusundaydı; doğduğu yerin egzotizminden yararlanan Avrupalı bir yazar. Öte yandan Quiroga (tam tersi) şehirde doğmuş ve vahşi ormanı yaşam alanı olarak seçmiş bir adamdır.” (1968: 178)

Quiroga, 1919 yılında birçok farklı döneminden öyküleri barındıran **El salvaje** isimli kitabını yayımlar. Rodríguez Monegal’e göre bu kitap içerisinde iyi öyküler barındırmasına rağmen Quiroga’nın başarılı kitapları arasına giremez (189). Quiroga, 1920 yılına gelindiğinde ilk ve tek dramatik öyküsü olan **Las sacrificadas**’ı yayımlar. Quiroga bu öyküde, 1898 yılında María Esther Jurkowski’ye duyduğu büyük aşkı ele

alır. Yazar, daha önce **Una estación de amor** adlı öyküsünde ele aldığı bu konuyu **Las sacrificadas** ile tiyatroya uygular. Quiroga yine aynı yıl, dönemin birkaç aydınıyla birlikte **Anaconda** ismini verdiği bir kulüp kurar. Bu kulüpte çeşitli toplantılar, onur geceleri, aralarında Roríguez Monegal gibi yazarların bulunduğu, gruplara özel Montevideo gezileri ve hatta maskeli balolar düzenler (192- 193).

Quiroga, 1921 yılında **Anaconda** ismini verdiği kitabını yayımlar. İsmi kitabın ilk öyküsü olan **Anaconda** başlıklı öyküden alan kitap, Misiones ve Chalco'nun vahşi Amerikan doğasını ve öykünün karakterlerinin bu doğada hayatta kalma mücadelesini konu edinir. Quiroga'nın birçok öyküsünde olduğu gibi bu kitaptaki öyküler de her zaman mutlu sonla bitmez. Leo Pollmann, öykülerde verilen mücadelelerin her ne kadar Amerikan doğasına ve burada yaşayan kişilere özgü gibi gözüktüğünü söylemekle birlikte, aslında ırk ve milliyet gibi kavramlardan uzak, oldukça insani bir yaşam mücadelesi olduğunu belirtir. Ayrıca Pollmann, kitapta yer alan öykülerin yalnızca insanın doğa karşısındaki acizliğini göstermek gibi bir niyeti olmadığını, bunun yanı sıra arkadaşlık, aşk, insanın kendini tanıması, başarı ve başarısızlık gibi konuları da ele alan öyküler olduğunu söyler. (Pollmann, 1987: 144-145). Pollmann, kitaba ismini verdiği için kitapta önemli bir yeri olduğunu belirttiği **Anaconda** öyküsü hakkında şunları dile getirir:

“Koleksiyona ismini veren Anaconda öyküsü, hiç şüphesiz bu mücadelenin en etkileyici, yoğun ve evrensel ifadesidir. Bu öyküde destan türünün yüceliğine erişir. Edebi kimlik ve Amerikalı kimliği en iyi şekilde birleşir.” (1987: 144-145)

Quiroga, 1926 yılında **Los desterrados** isimli kitabını yayımlar. Rodríguez Monegal, **Las raíces de Horacio Quiroga** adlı eserinde bu kitabı Quiroga'nın en iyi kitabı olarak niteler. Fakat kitap, Arjantinli yazar Ricardo Güiraldes'in **Don Segundo Sombra** isimli romanıyla aynı yılda çıkar. Güiraldes'in kitabı dönemin okurları

arasında gittikçe tanınır ve yayılır. Buna karşın Quiroga'nın eserindeki soğuk üslup ve karakterlerinin sertliği gibi özellikler okurların ilgisini çekmez (Rodríguez Monegal, 1961: 14). Rodríguez Monegal, **Los desterrados**'da yer alan öykülerin yazarın olgunluk dönemini yansıttığını belirtir. Ayrıca Rodríguez Monegal, bu kitabın karmaşık bir yapısının olduğunu ve bu nedenle yüzeysel okuyucuya hitap etmediğini söyler (Rodríguez Monegal, 1968: 217).

Los desterrados, Quiroga'nın en iyi eseri olarak nitelenmesine rağmen, yukarıda sözünü ettiğimiz nedenlerle dönemin okurlarının ilgisini çok fazla çekmez. Fakat kitabın çıktığı dönemde Quiroga, İspanya'nın meşhur yayınevlerinden Espasa Calpe'nin hazırladığı ve aralarında Julien Benda, Hippolyte Jean Giraudoux, Marcel Proust ve Tomas Hardy gibi önemli yazarların bulunduğu önemli bir koleksiyona dahil edilir. (Rodríguez Monegal, 1961: 15). Ayrıca Babel yayınevi Quiroga'nın ustalığına ithafen yazar ve yayımcı Samuel Glusberg'e özel bir sayı hazırlar. **Babel** dergisinde yayımlanan bu özel sayı Quiroga'nın ilk dönemlerinden eserlerini içerir. Ayrıca bu sayıda Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Alberto Gerchunoff, Benito Lynch, Capdevila, Rafael Alberto Arrieta, Alfonsina Storni gibi birçok önemli isim tarafından hazırlanmış, Quiroga'nın eserlerinin sıralandığı kaynakça, yazar hakkında yorumlar ve çalışmalar yer alır. Ayrıca derginin bu sayısında Şili'li yazar ve gazeteci Ernesto Montenegro'nun Quiroga hakkında hazırladığı ve daha önce The New York Times gazetesinde İngilizce olarak yayımlanan bir yazıya da yer verilir (Rodríguez Monegal, 1968: 218).

1929 yılında Quiroga'nın ikinci romanı olan **Pasado amor** yayımlanır. Kitap, Morán, Magda ve Alicia Hontou isimli başkarakterler arasında geçen aşk üçgenini ele alır. Bu kitap, Quiroga'nın ikinci romanı olması dışında yazınsal hayatında çok fazla öne çıkmaz, yine de, Crow'a göre, yazarın yaşamından izler taşıdığı için önemlidir. Crow, özellikle Morán'ın Misiones'i terk ettiği son kısmın yazarın hayatından bir çok izler taşıdığını belirtir (Crow, 1939: 41). Crow, **La locura de Horacio Quiroga** adlı makalesinde kitabın son satırları üzerine şunları dile getirir:

“Quiroga’nın Chaco’da pamuk, Misiones’te mate bitkisi yetiştiricisi olarak başarısızlığı; biri intihar eden, diğeri sanırım menenjitten ölen iki eşinin ölümleri ve birkaç yıl sonra, kendini zehirlediği Buenos Aires’e gitmek üzere benzer şartlar altında San Ignacio’dan bir daha dönmek üzere ayrılarak çıktığı yolculuk göz önüne alındığında, bu satırların çifte anlamı vardır.” (1939: 42)

Quiroga, 1935 yılında **Más allá** ismini verdiği son kitabını yayımlar. Yazar, bu son eserinde sıklıkla tercih ettiği aşk, akıl hastalığı ve ölüm gibi izlekleri ustalıklı bir kez daha ele alır. Kitaba ismini veren **Más allá** öyküsü konu olarak Quiroga’nın intihar ederken tercih ettiği siyanürle intihar eden bir çifti anlatır. Crow, Quiroga’nın kitaba aldığı öykülerin önceki dönemlerin öykülerine benzediğini fakat yazarın olgunluk döneminden izler de taşıdığını belirtir (42- 44).

2.3. Horacio Quiroga’nın yazınsal yaşamında Edgar Allan Poe

Yazdığı şiir ve öykülerle dünya çapında birçok yazara ve şaire ilham kaynağı olan Edgar Allan Poe, Latin Amerika’da Ruben Darío, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar ve Carlos Fuentes gibi birçok önemli yazarı etkisi altına alır. (Levine, Levine, 1999: 121). Tıpkı diğer Latin Amerikalı yazarlar gibi Quiroga da Poe’dan oldukça fazla etkilenir. Quiroga, yazınsal hayatının başındaki yazarlar için kaleme aldığı **Decálogo del Perfecto Cuentista** isimli yazısının ilk maddesinde Poe gibi usta yazarların önemi üzerine şunları dile getirir: “Poe, Maupassant, Kipling, Chejov gibi ustalara Tanrının kendisine inandığını gibi inan.” (Quiroga, 2004: 416).

John Eugene Englekirk, **Edgar Allan Poe in Hispanic Literature** başlıklı kitabında hispanik yazarlar arasında Poe’nun öykülerini üslup, işlediği izlekler ve psikolojik öğeler açısından Quiroga kadar canlı bir şekilde ifade edebilen başka bir yazar olmadığını dile getirir (Englekirk, 1934: 340). Quiroga, Poe’yu yazınsal yaşamı boyunca ilham alarak takip ettiği bir usta olarak kabul eder. Quiroga bu sebeple Poe gibi yazarların etkisini hiçbir zaman saklama gereksinimi duymaz. Quiroga’nın yazınsal hayatının ilk dönemlerinde yayımladığı birçok eserinde Poe’nun etkisi

sıklıkla görülür. Fakat, Quiroga'nın yazınsal hayatında ilerlemesiyle birlikte Poe'ya olan ilgisi eserlerine daha derin bir şekilde yansır. (Berg, 1999: 239).

Quiroga ve Poe arasındaki benzerlik yalnızca yazınsal yaşamları ile sınırlı değildir. İki yazarın kişisel yaşamlarında da ortak öğeler bulunur. İki yazar da yaşamları boyunca benzer facialar, ani ölümler, evlilikler ve intiharlara tanıklık eder. Örneğin Poe, Quiroga gibi kendinden oldukça küçük yaşta genç bir kızla evlenir. Tıpkı Quiroga'nın eşini genç yaşta kaybettiği gibi Poe da eşini genç yaşta kaybeder. Quiroga siyanürle ölmeyi tercih ederken, Poe alkol ve uyuşturucu etkisi altında ölmeyi seçer (Demir Ergin, 2019: 31).

Quiroga'nın ilk dönemlerinde yazdığı birçok eserinde takıntı, histeri krizleri ve kişilik bölünmeleri gibi izlekler öne çıkar. Berg, bu izleklerin Poe tarafından yazılan **The Black Cat**, **The Pit and the Pendulum** ve **The Tell-Tale Heart** isimli öykülerle ilişkisinin bulunduğunu dile getirir (Berg, 1999: 240). Rodríguez Monegal, Quiroga'nın **Fantasía nerviosa**, **Para noche de insomnio** ve **Episodio** isimli ilk dönem öykülerinde Poe etkisinin açık bir biçimde görüldüğüne değinir ve bu öyküleri “mekanik ve hatta kötü” olarak niteler. (Rodríguez Monegal, 1968: 38).

Quiroga'nın **Los arrefices de coral** başlıklı ilk kitabı da Poe'dan izler taşır. Glantz'a göre Quiroga, başta **El Tonel de Amontillado** başlıklı öykü olmak üzere ilk kitabındaki bazı öyküleri Poe'dan esinlenerek yazar. Fakat Glantz, “Poe en Quiroga” başlıklı makalesinde, Poe'nun Quiroga üzerindeki doğrudan etkisini görebilmek için Quiroga'nın **El crimen del otro** isimli kitabını işaret eder. (Glantz, 1971: 25- 26).

Quiroga'nın 1904 yılında yayımladığı ikinci kitabı **El crimen del otro**, Poe etkisinin açık bir biçimde görüldüğü eserlerindendir. Romana Čadová, kitapta bulunan ve aynı zamanda kitaba ismini de veren **El crimen del otro** isimli öyküyü Poe tarafından yazılan **The Cask of Amontillado**'nun taklidi olarak niteler (Čadová, 2007: 150). Fakat Elsa K. Gambarini, Quiroga'nın bu öyküsünün Poe'nun öykülerinin kötü bir takliti değil, aksine ustaca işlenmiş bir parodisi olduğunu dile getirir (Gambarini, 1986: 475- 476). Öte yandan Rodríguez Monegal, öykü hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

“Öykü Poe’dan dolayı sahip olmadıklarından çok bilinçli olarak yapılmış takliti ile öne çıkar. Anlatıcının bir sonraki kurbanını gerçekte Poe’nun Fortunato’su olduğuna ikna etmek istediği birinci kısmın tamamı meşakkatli ve ilginçtir. O kısımdaki en iyi şey Montevideo koyu ya da Ciudad Vieja’nın sokaklarının zaman zaman yapılan betimlemeleridir.” (Rodríguez Monegal, 1967: 48)

Quiroga’nın açık bir biçimde esinlendiği **The Cask of Amontillado** isimli öykü ilk olarak 1846 yılında Poe tarafından yazılır. Poe, öyküdeki anlatıcı Montresor’un Fortunato isimli karakterin aşağılamalarına dayanamayarak intikam almasını konu edinir. Montresor, Fortunato’dan Amontillado⁸ fiçisinin gerçek olup olmadığına onay vermesini ister. Fortunato teklif karşısında iyice kibirlenir ve teklifi kabul eder. Fakat Montresor, Fortunato’yu kandırarak bir mağaranın içine hapseder ve onu orada ölüme terk eder. (Gambarini, 1986: 478).

Quiroga, Poe’nun öyküsünün başlığını İspanyolca’ya **El Tonel de Amontillado**⁹ olarak çevirir ve bu başlığı kendi öyküsüne verir. Böylece Poe’nun öyküsü ile aynı başlıklı ikinci öykü ortaya çıkar. Fakat Quiroga, kendi öyküsünde bazı önemli değişiklikler yapar. Quiroga’nın öyküsünde, yazar Poe ile anlatıcı Montresor iç içe geçer. Quiroga, Montresor yerine sanki Poe Fortunato’dan intikam almaya çalışıyor gibi gösterir. Ayrıca Quiroga’nın hikâyesinde mağaraya hapsolan Fortunato değil Montresor’dur. Quiroga, öyküde Fortunato’nun hayatta kalmasını sağlar ve böylece Fortunato karakteri için yeni bir hikâye çizgisi oluşturur.(1986: 478).

Quiroga, daha sonra kaleme aldığı **El crimen del otro** başlıklı öyküsünde Fortunato karakterini tekrar kullanarak **The cask of Amontillado** ve **El Tonel de Amontillado** öykülerine göndermeler yapar. **El crimen del otro**’yu hem Poe’nun hem

⁸ Şarap türü.

⁹ Bu öykü, Quiroga’nın **El crimen del otro** başlıklı öyküsünden önce yazılmıştır. Quiroga’nın 1901 yılında yayımladığı **Los arrefices de coral** isimli kitabında yer alır.

de Quiroga'nın kendisinin yazmış olduğu öykülerin bir parodisi olarak niteleyen Gambarini, öykünün bu metinlerle ilişkisini göz önünde bulundurarak metinlerarası yönüne de dikkat çeker. (476- 478). **El crimen del otro**'daki anlatıcı, Poe'nun kendisi üzerinde olan etkisini öykünün en başında açıkça şu şekilde dile getirilir:

“Poe o dönemde okuduğum tek yazardı. O lanet deli beni tamamen etksi altına almıştı; masanın üzerinde ona ait olmayan tek bir kitap yoktu. Başım, “Ligeia”nın yapısında şekillendirilmiş gibi, tamamen Poe ile doluydu.” (Quiroga, 2004: 7)

Glantz, Quiroga'nın ilerleyen tarihlerde kaleme aldığı **La lengua, Las rayas, Historia de Estilicón, La justa proporción de las cosas** ve **El triple robo de Bellamore** başlıklı öykülerinde de Poe gibi yazarların etkisinin görüldüğünü dile getirir. Fakat Glantz aynı zamanda Quiroga'nın kendi üslubunu daha da oturtan bir yazar olarak öne çıkmaya başladığını belirtir (Glantz, 1971: 27). Ayrıca Englekirk, Quiroga'nın ilk romanı olarak önemli bir yere sahip olan **Historia de un amor turbio**'nun da Poe tarafından yazılan **William Wilson** isimli öyküden esinlenerek yazıldığını dile getirir. Englekirk, Quiroga'nın **Los Perseguidos** başlıklı öyküsünde Poe tarafından sıklıkla kullanılan sanrılar gören akıl hastası ve korku gibi öğelerin yer almasını yine Kuzey Amerikalı yazarın etkisi ile ilişkilendirir (Englekirk, 1934: 349-350).

Quiroga, olgunlaştıkça eserlerinde kendine ait bir üslup geliştirmeye başlar. Englekirk, böylece Quiroga'nın yazınsal yaşamında ilerledikçe ilk dönemlerine ait eserlerine yön veren edebi etkilerden gittikçe uzaklaşmaya başladığını belirtir. (1934: 350). Glantz, Quiroga'nın yazınsal yaşamı boyunca ilerledikçe amacının “artık alıcı değil aksine dinamik” (Glantz, 1971: 27) bir hal aldığını söyler. Berg, Quiroga'nın yazınsal yaşamının ilerleyen dönemlerindeki Poe etkisi üzerine şunları dile getirir:

“Quiroga ıraklığının ilk yıllarını geçirdiğinde, açık Poe göndermelerinin sıklığı azalır ve eskisi kadar geniş çapta olmaz, fakat anlatılarının içine daha derin bir biçimde yerleştirilmiş olarak belirmeye devam eder. Ruhsal, duygusal ve konusal benzerlikler sürer. Sanki Quiroga, Poe’nun yazılarını bütünüyle benimsemiş ve özümsemiş gibi yazdığı her öykü bir şekilde akıl hocasına bağlanabilir. Öyküleri tamamen onundur fakat Poe’nun kelimelerinin güçlü bir farkındalığıyla birliktedir.” (Berg, 1999: 241)

Ölüm ve delilik gibi Poe etkisinin öne çıktığı izlekler, Quiroga’nın 1917 yılında yayımladığı **Cuentos de amor de locura y de muerte** isimli kitabındaki öykülerinde sıklıkla yer alır. Kitabın önemli öykülerinden **La gallina degollada**’da Quiroga, Poe’nun **The Tell-Tale Heart** öyküsünde ele aldığı gibi akıl hastalığı izleğini konu edinir. Olay örgüsünün merkezinde olan akıl hastalığı, öyküde zekâ geriliği olan dört kardeş aracılığıyla yansıtılır (Gürlek, 2015: 348). Englekirk’e göre, yeni evli bir kadının ani ve tuhaf ölümünü konu edinen **El amohadón de plumas** ve bir gemi tayfasının sırayla kendilerini gemiden aşağı atmalarını konu edinen **Los buques suicidantes** gibi öyküler de işlediği konu ve anlatımları bakımından Poe’nun izlerini taşır (Englekirk, 1934: 350- 355). Fakat Englekirk, kitapta bulunan tek bir öykünün doğrudan ve yalnızca Poe’dan etkilenecek yazıldığını söylemenin yanlış olacağını dile getirir. Kitabın genelinde Quiroga’nın usta olarak nitelediği Poe ve diğer yazarların etkisi vardır. Fakat Quiroga, artık kendi üslubunu kitaba yansıtmayı başarır (1934: 350- 351). Leman Gürlek, “Edgar Allan Poe’nun Horacio Quiroga’nın Öykülerine Etkisi” adlı makalesinde Quiroga ve Poe arasında gelişen fark üzerine şunları dile getirir:

“Poe, yazdığı hikayelerdeki korkutucu ve şaşırtıcı sonla tatmin olurken, Quiroga hikayelerine nesnel bir gözlem ekleyerek tamamlar, böylece yaratmak istediği tedirginlik, korku ve şaşkınlık etkisi okurda devam edip, daha fazla etkilenmesine neden olur.” (Gürlek, 2015: 348)

Kısacası Quiroga; sapkınlık, korku, çeşitli akıl hastalıkları, dengesizlik, toplum tarafından kabul edilmeyen davranışlar ve ölüm gibi birçok unsuru Poe'dan öğrenir. Quiroga, yazınsal hayatı boyunca usta olarak kabul ettiği Poe'dan öğrendiği bu unsurları yazınsal yaşamının her döneminde doğrudan ya da dolaylı bir şekilde yansıtır. (Berg, 1999: 242).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VAHŞİ DOĞA, AKIL HASTALIĞI VE ÖLÜM İZLEKLERİNİN HORACIO QUIROGA ÖYKÜLERİNDE ALIMLANMASI

3.1. El Almohadón de Plumas

Alicia ve Jordán, yeni evli genç bir çifttir. Fakat karı kocanın birbirlerini çok sevmelerine rağmen aralarında bir soğukluk vardır. Yeni döndükleri balayı çift arasındaki soğukluğun giderilmesine yardımcı olmaz. Öte yandan Alicia ve Jordán'ın yaşadığı ev de birbirlerine yakınlaşmasına yardımcı olmaz ve Alicia evdeki günlerini uyuyarak geçirmeye başlar. Genç kadın bir gün açıklanamayan bir şekilde hastalanır ve hastalığı günden güne ağırlaşır. Jordán, eşinin iyileşmesi için eve doktorlar çağırırsa da, Alicia'nın hastalığına hiçbir çare bulunamaz. Genç kadın, sayıklamaya ve sanrılar görmeye başladıktan kısa süre sonra ölür. Evin hizmetlisi, vefat eden Alicia'nın yatağını düzeltirken yastığında bir gariplik olduğunu fark eder ve Jordán'ı çağırır. Jordán'ın üzerinde kan izleri bulunan yastığı açmasıyla, Alicia'nın yastığın içindeki hayvan tarafından günlerce kanının emildiği ve bu sebepten dolayı öldüğü ortaya çıkar.

3.1.1. İnceleme

Bir metnin okur tarafından alımlanan ilk bildirimi başlığıdır. Bir metnin başlığı, okurun içerik hakkındaki ilk önyargısını edinmesine yardımcı olur. Gadamer’e göre okurun sahip olduğu önyargı, nihai bir yargıya ulaşmadan önce sahip olduğu yargıdır (Gadamer, 2004: 273). **El Almohadón de Plumas**, Türkçede kuş tüyü yastık anlamına gelir. Öykünün başlığı, tek başına okuru herhangi bir yargıya yönlendirmez. Fakat metnin başlığı, okurda merak duygusu uyandırır. Bu sebeple okur, öykünün başlığını anlamlandırmak amacıyla öyküye ilk adımını atar.

Öykü, “Balayı uzun süren bir titreme nöbetiydi¹⁰.” (Quiroga, 2004: 153) bildirimiyle açılır. Evlilik hayatının ilk günleri anlamını taşıyan “balayı” sözcüğü okuru metinde yeni evli bir çiftin öyküsünü okuyacağı düşüncesine yönlendirir ve okur “balayı” sözcüğünün biçimlendirdiği beklentiler ufku ve önyargıyla okumaya başlar metni. Jauss, bir yazınsal metnin dili, türü ve içeriği gibi öğelerin okurda bir beklentiler ufku oluşturduğunu söyler. Jauss’a göre beklentiler ufku okurun yapıta yansıttığı beklentilerdir. Bu durum metnin bildirimlerinin okuru belirli bir şekilde düşünmeye iterek beklenti içine sokması ile ortaya çıkar (Makaryk, 1993: 15). Balayının uzun süren bir titreme nöbeti olarak geçtiği bildirimi, okurun beklentiler ufkunu sarsıntıya uğratacak bir bilgidir çünkü sözcük içeriği sıcak ve yoğun duyguları çağırıştırır. Demek oluyor ki, “balayı” duygu bakımından güçlü bir kelimedir. Oysa “titreme nöbeti” bilgisi, “balayı” kelimesi ile okurda yaratılan sıcak duyguların aksine soğuk duyguları anıştırır. Böylelikle okur metnin ilk bildiriminde oldukça belirgin ve şiddetli bir karşıtlıkla karşılaşır. Balayı gibi duygusal bakımdan insanın içini ısıtması beklenen bir dönemin uzun bir titremeye dönüşmesi, okurda eşlerin arasında bir sorun bulunabileceği önyargısını oluşturur ve okurun sözcük anlamının şekillendirdiği beklentisini değişime uğratar. Rafael Olea Franco “Horacio Quiroga y el cuento fantástico” başlıklı makalesinde metnin ilk cümlesiyle ilgili şunları dile getirir:

¹⁰ **Escalofrío** kelimesi yoğun duygular sonrası gelen titreme, üşüme ve irkilme anlamlarına sahiptir.

“[...] “El almohadón de plumas”ın yalın ve alt edilmez derecede iyi başlangıcı her okur üstünde güçlü bir etki bırakacaktır: “Balayı uzun süren bir titreme nöbetiydi” (s.97). Popüler kültürün “balayı” sözcüğüne yüklediği olumlu anlam mutlak bir değişime uğrar. Şefkat ve aşk dolu olmak yerine burada “uzun bir ürperti nöbetine” dönüşür [...]” (Franco, 2008: 470)

Metnin bir sonraki cümlesi olan ““Kocasının sert karakteri sarışın, melek yüzlü ürkeğin gelin olmakla ilgili çocukluk hayallerini dondurdu.” (Quiroga, 2004: 153) bilgisiyle, okur “balayı” kelimesinin kendisini yönlendirdiği çiftle tanışır. Bu bilgi, okura çift hakkında yeni ve önemli ipuçları verir. Böylece okurun yeni yargılar edinmesine yardımcı olur. Metinde kadın öznenin meleksi ve ürkek, çekingen olarak betimlenmesi, okuru kadının saf ve masum olduğu yargısına yönlendirir. Öte yandan erkek özneye dair verilen katı karakter bilgisi kadın özneye dair verilen masum karakter bilgisiyle zıtlık oluşturur. Bu durum, kadın öznenin erkek özne karşısında zayıf olarak kurulmasına neden olur. Kadın öznenin sahip olduğu çocuksu hayallerin eşinin sert karakteri altında ezilmesi de kadının zayıflığını yansıtır. Kadınla erkek arasında kurulan zıtlık, okuru ayrıca çift arasında bir sevgi sorunu olabileceği önyargısına yönlendirir.

Öte yandan “Kocasının sert karakteri [...] gelin olmakla ilgili çocukluk hayallerini dondurdu” (2004: 153) bildirimi, okurda kadın özneye dair yeni bir yargı oluşturur. Evlilik hem kadın hem erkek için bir eşik, bir geçiş, yalnız yaşamdan eşli yaşama geçiştir. Evlilik eşlere karşılıklı sorumluluk yükler. Bu nedenle kişinin evlilikle beraber gelen sorumluluklar karşısında olgunlaşması beklenir. Fakat kadın öznenin çocuksu hayallere sahip olması, öznenin evliliğe fiziksel geçiş yapmasına rağmen psikolojik olarak tam bir geçiş yapamadığını gösterir. Kadın özne evliliğe geçişini tamamlayamadığından dolayı çocuksu hayallerini sürdürür. Evlendikten sonra da çocuksu hayallerin varlığını sürdürmesi okurda yeni evli kadının henüz olgunlaşmadığı önyargısını oluşturur. Mbaré Ngom “Los personajes femeninos en la creación literaria de Horacio Quiroga” adlı makalesinde Quiroga öykülerinde kadın özne üzerine şunları dile getirir:

“Bir yandan hepsinin ya da hemen hemen hepsinin onlara kırılğan bir görünüm veren soluk ve meleksî yüzleri vardır. Öte yandan, hemen hepsi çok gençtir ve olgunlaşmamıştır. Neredeyse hepsi hayatı bilmeyen, olgunlaşmamış kız çocuklarıdır. Onlar için her şey oyun ve hayaldir, bu durum hepsi olgun adamlar olan erkek özneleri umutsuzluğa sürükler.” (Ngom, 1989: 129)

Erkeğin sert karakterinin çocuksu gelinin hayallerini dondurması aynı zamanda kadın öznenin erkek özne karşısında edilgen konumda olduğunun göstergesidir. Hans Robert Jauss’a göre geçmiş yapıtlar güncel estetik deneyime katkıda bulunur (Jauss, 1980: 90- 91). Bu sebeple metnin güncel okur tarafından metinle iş birliği içinde yorumlanarak anlamın ortaya çıkarılması sürecinde okur kendi bulunduğu tarihsel konum ile metnin tarihsel konumu arasında bir köprü kurar. **El almohadón de plumas**, 1917 yılında yayımlanır. Metnin kendi tarihsel konumundan metni alımlayan bir okur için kadının erkek karşısındaki edilgen konumu alışıldık, normalin sınırları içinde kabul edilebilir. Metnin kendi tarihsel konumundaki bir okur için kadın öznenin edilgen yapısı herhangi bir olumsuz yargıya neden olmaz. Ancak güncel okur için evlilikte kadın ve erkek öznelerin eşit konuma sahip olduğu görüşü ve kabulü, güncel okurun kadını erkeğin karşısında edilgenleştiren anlayışla ilgili olumsuz yargılar edinmesine yol açar.

Okurun eşler arasındaki ilişkinin saklı doğasına ait karşısına çıkan belirsizlik, “Kadın onu çok seviyordu [...] Adam da kendince ona derin bir aşk besliyordu ama belli etmiyordu” (Quiroga, 2004: 153) bildirimini ile bir parça belirginlik kazanır. Eşlerin sevgisini tanımlayan fiillerin farklılığı – kadının erkeği sevmesi, erkeğin kadına aşk beslemesi – okur gözünde erkeğin doğasına dair belirsizliği biraz da olsa ortadan kaldırma işlevi görür. Erkeğin kadına aşk beslemesi daha yoğun ve kararlı duygulara sahip olduğunu gösterir ve erkeğin olgunluğunu yansıtır. Fiile yöneltlen nasıl hissediyordu sorusunun cevaplarını oluşturan kelimeler – kadının çok sevmesi,

erkeğin derin bir aşk beslemesi- erkeğin yansıtılan olgun yapısını da destekler niteliktedir.

Okurun kadın ve erkek arasında bir sevgi sorunu olabileceği önyargısı birbirlerini sevdikleri bilgisiyle değişime uğrar. Ancak çift, birbirlerini sevmelerine karşın bunu yansıtamaz. Kadının kaçamak bakışlar attığı bilgisi eşinden çekindiği için sevgisini yansıtamadığını okura anıştırır. Bu durum, okurda çift arasında düzgün bir iletişim bulunmadığı önyargısını oluştururken kadın öznenin edilgen yapısını da ortaya koyar. Aynı paragrafta erkeğin isminin Jordán olduğu bilgisinin okura aktarılması, Jordán karakterinin okurun zihninde bir parça daha belirginleşmesini sağlar. Metinde erkek öznenin ismine yer verilmesine rağmen, kadının ismine henüz yer verilmemesi kadının edilgen yapısının göstergesidir:

“Kadın onu çok seviyordu, yine de, gece gezmelerinden eve geldiklerinde, kimileyin hafif bir ürpertiyle Jordán’ın bir saattir suskun olan uzun endamına kaçamak bir bakış atıyordu. Adam da kendince ona derin bir aşk besliyordu ama belli etmiyordu.” (2004: 153)

Metnin devamında okura çiftin nisan ayında evlendikleri ve üç aydır evli olduklarını bilgisi verilir. Wolfgang Iser’e göre metin, okura tüm bilgileri doğrudan iletme yerine boşluklar barındırır ve okurdan okuma edimi boyunca bu boşlukları yine metnin kendisinden faydalananarak doldurmasını bekler. (Guerin, 2005: 355). Umberto Eco da, metinde var olan bu boşlukların söylenmemiş kısımlar olduğunu dile getirir (Eco, 1993: 74). Okur, çiftin nisan ayında evlendiği ve üç aydır evli oldukları bilgilerinden yola çıkarak öykünün temmuz ayında devam ettiği çıkarımına ulaşır. Öykünün temmuz ayında devam ettiği bilgisi metinde boş bırakılmış önemli alanlardan biridir. Gadamer, anlamının etken ve edilgen iki özne arasında gerçekleşmediğini, aksine okuma edimi boyunca okur ve metnin etken iki taraf olduğunu söyler (Sayın, 1999: 13). Metin, öykünün zamanına dair bilgileri doğrudan

vermek yerine okurun doğrudan katkısına ihtiyaç duyarak bu boşluğu doldurmasını bekler. Böylelikle okur, ancak metinle etken bir şekilde iş birliğinde bulunarak öykünün hangi ayda ilerlediği verisine ulaşabilir. Öykünün temmuz ayında ilerlediği bilgisi okurun beklentiler ufkunu da biçimlendirir. Çünkü kadın öznenin bekârlıktan evliliğe geçişiyle nisan ayından temmuz ayına – ilkbahardan yaza - geçiş arasında bir benzerlik bulunur. Tıpkı evlilikle olgunlaşması beklenen kadın gibi doğa da ilkbahardan yaza geçerken olgunlaşır. Bu durum okuru geçen süre zarfında kadının olgunlaştığı beklentisine yönlendirir. Ancak metin, okurun sahip olduğu beklentiye “Ona kalsa, bu katı aşk cennetinde bu kadar katılık olmamasını tercih ederdi [...]” (Quiroga, 2004: 153) bildirimiyile cevap verir. Jordán’ın olgunluğunun eşi tarafından katılık olarak algılanması, kadının evliliğin gerektirdiği olgunluğun henüz farkında olmadığını göstergesidir.

Metin, bir sonraki paragrafta çiftin yaşadığı evi betimlemeye başlar. Çifti dış dünyadan ayıran mekân olarak ev, okurun metni alımlamasında önemlidir. Bu bağlamda ev, çiftin ilişkisinin gerçek yüzünü açığa çıkarabilecek uzam görevi görür. Metinde çiftin yaşadığı evle ilgili ilk bildirim “Yaşadıkları ev ürpertilerini az da olsa etkiliyordu.” (2004: 153) cümlesidir. Terry Eagleton’a göre okur, okuma edimi boyunca çıkarımlar yaparken öyküde tek bir yönde ilerlemez, metin içinde geriye dönük okumalar yaparak sahip olduğu önyargıları doğrular ya da değiştirir (Eagleton, 1996: 67). Ev hakkındaki ilk cümle, okurun geriye dönük bir okuma yapmasını sağlayarak kadının erkeğe karşı hissettiği ürpertiyle ilgili olumsuz önyargıyı eve yansıtmasına neden olur. Okur, bu bildirimden sonra çift arasındaki soğukluk ve iletişim sorununun yaşadıkları uzamla ağırlaştığını düşünür.

Ev, “Frizlerin, sütunların ve mermer heykellerin yer aldığı sessiz avlunun beyazlığı büyümlü bir sarayın sonbaharı etkisini yaratıyordu.” (Quiroga, 2004: 153) cümlesiyle fiziksel olarak betimlenir. Roman Ingarden, yazınsal yapıtlarda birbirine örümlü görüşler bulunduğunu söyler. Akşit Göktürk’e göre yazınsal metnin içerisindeki tümcelerin ilişkilerinden doğan bu görüşler okuru yeni anlamlara yönlendirir (Göktürk, 1998: 33). Metnin evin fiziksel betimini veren cümlesi, okurun metinde yeni bir geri okuma yapmasını sağlayarak Ingarden’in ortaya koyduğu birbirine örümlü görüşler dizisini başlatır. Okur, metnin başında balayının uzun süren bir titreme nöbeti

şeklinde geçtiği bildiriyle yansıtılan soğukluğu “sessiz avlunun beyazlığı” ve “mermer heykeller” betimlemeleriyle ilişkilendirerek çiftin ilişkisindeki olumsuzluğun evde devam ettiği önyargısına ulaşır. Okurun metnin önceki kısımlarından edindiği beklenti ve önyargılar, ileriye yönelik yansıtımlar yapmasına neden olur. Bu nedenle okur metinde karşılaştığı yeni bilgileri çeşitli önanlamalarla alımlar. Beyazlık sözcüğü okurda temizlik, saflık, soğukluk ve kış gibi farklı çağrışımlar uyandırabilecek bir sözcüktür. Ancak okurun elde ettiği önanlama, evin beyazlığını soğukluk olarak alımlamasına neden olur. Okurun alımladığı soğukluk, karı koca arasındaki sorunları yansıtan olumsuz anlamda bir soğukluktur. Çünkü metnin içerdiği “titreme nöbetleri”, “kocasının sert karakteri dondurdu” ve “hafif bir ürpertiyle” gibi birbirine örülü görüşler, okuru olumsuz düşünmeye yönlendirir. Bu sebeple okur, metinde karşılaştığı yeni bilgilere olumsuz yönde yansıtımlar yaparak okuma edimine devam eder.

Okur, Ingarden’in ortaya koyduğu birbirine örülü görüşler dizisini “[...] büyümlü bir sarayın sonbaharı etkisini yaratıyordu.” (Quiroga, 2004: 153) bildirimindeki sonbahar bilgisiyle devam ettirir. Metnin başlangıcında öykünün yaz aylarında ilerlediği bilgisine erişen okur, metni bu önanlama ışığında alımlar. Fakat öykünün yaz mevsiminde devam etmesine rağmen evin sonbahar havasında betimlenmesi metinde yeni bir karşıtlığı açığa çıkarır. Metindeki bu karşıtlık okurun metinle iş birliği içinde boşlukları doldurmasıyla ortaya çıkar. Evin sonbahar havasında betimlenmesi, okurun çiftin balayında başlayan sorunlarının evde de çözülmediği, daha da ötesi, uzamın mevsimin özelliklerini çağrıştıran hüznü ortamının çiftin sorunlarını derinleştirdiği yönündeki önyargısını destekler.

Evin betimi, “İçeride, en ufak bir çizik bulunmayan yüksek duvarların sıvasının buzsuz parlaklığı, evin o sevimsiz soğukluk hissini daha bir vurguluyordu.” (2004: 153) cümlesiyle devam eder. Evin duvarlarındaki buzsuz parlaklık okura bir kez daha soğukluğu anıttırır. Cümlede öne çıkan bir diğer öğe duvarların kusursuzluğudur. Okur, duvarların kusursuz görünümüyle çiftin evliliği arasında bir ilişki kurar. Yeni evli bir çiftin ilişkisinin ilk aylarında mükemmel olması beklenir. Ancak Jordán ve eşinin ilişkisi aralarındaki soğukluk ve iletişim sorunları sebebiyle mükemmel olmaktan çok uzaktır. Ev de tıpkı yeni evli bir çiftin birlikteliğinden beklendiği gibi

kusursuz betimlenmesine karşın, okura yansıtılan soğukluk ve sessizlik okuru evin kusursuz olduğu düşüncesinden uzaklaştırır. Bu nedenle ev, çiftin bir tür yansıması gibidir. Ayrıca çiziksiz duvarlarıyla evin kusursuz yapısı, okurun evi bir yuva olarak alımlamasını zorlaştırır. Evin saraya benzetilmesi, sessiz ve yankılı bölümleri ve çiziksiz duvarları gibi bilgiler, okuru evin bir yuva değil, aksine müze gibi el değmemiş, içinde yaşanmayan bir yapı olarak alımlamasına neden olur. Metin, “Bir bölümden ötekine geçerken adımlar tüm evde yankılanıyordu [...]” (153) bildirimiyle evin içindeki yankının altını çizerek okurun bu görüşünü destekler. Evin betimlemeleri boyunca okura yansıtılan soğukluk da evin yuva olarak kabulünü zorlaştırır.

Anlatı, “Bu garip aşk yuvasında Alicia bütün sonbaharı geçirdi” (154) cümlesiyle devam eder. Ev üzerine yapılan betimlemelerden sonra gelen cümledeki “garip aşk yuvası” bilgisi oldukça önemlidir. Çünkü bu bilgi, okurun eve dair olumsuz önyargılarını kısmen doğrular. Evin bir yuva olmaktan uzak olduğu düşüncesindeki okurun önyargısı “aşk yuvası” bildirimiyle değişime uğrar. Ancak aşk yuvasının garip olarak tanımlanması, okurun eve dair edindiği olumsuz önyargıların doğruluğunu gösterir. Öte yandan evin bir aşk yuvası olarak aktarılması okurun çift arasında sevgi sorunu değil iletişim sorunu bulunduğu önyargısını güçlendirir. “[...] Alicia bütün sonbaharı geçirdi.” (154) bilgisiyle metin, okura ilk defa kadın öznenin ismini aktarır. Metnin kadının ismini erkeğin ismini bildirdikten sonra okura bildirmesi kadının edilgen konumunun bir kez daha altını çizer.

Metin, “Hal böyleyken en nihayet eski hayallerinin üstüne bir tül attı [...]” (154) cümlesiyle Alicia’nın ev içindeki durumuna dair yeni bilgiler sunar. Alicia’nın hayallerine bir tül atması gerçeklik dünyasına bir adım yaklaştığının göstergesidir. Alicia’nın kocasının sert karakteri karşısında geliştirdiği bu davranış, sahip olduğu çocukluk hayallerinden vazgeçmediğinin ipucunu verir. Cümlede örtü yerine tül sözcüğünün seçimi bu sebeple önemlidir. Çünkü tül, altındaki nesneleri gösterebilen yapıda bir malzemedir ve bu bağlamda kadın öznenin hayallerinin üzerine tül atması, onlardan tamamen vazgeçmediğini gösterir. Ayrıca Alicia’nın sorunlarını konuşmak yerine sessiz kalması da okurun iletişimsizlik önyargısını güçlendirir. Aynı cümlenin devamındaki, “[...] ne var ki bu düşman evde uyuyarak yaşıyor, kocası gelene kadar hiçbir şey düşünmek istemiyordu” (154) bildirimiyle, metin boyunca ev için kullanılan

sıfatların soğuk, garip ve düşman şeklinde, kademeli olarak gittikçe olumsuzlaştığını gözlemler okur. Evin düşman olduğuna dair verilen yeni bilgi metinde belirsiz bırakılan önemli boş alanlardan biridir çünkü okur, ev hakkındaki birçok olumsuz önyargısına rağmen, evin Alicia için neden bir düşmana dönüştüğü sorusuna cevap bulamaz. Bu durum, okurun ev hakkındaki beklentilerini olumsuz yönde pekiştirir. Cümlede öne çıkan bir diğer önemli öge Alicia'nın hiçbir şey düşünmek istemeden uyuyarak eşini beklemesidir. Kadının eşinin bulunmadığı zamanlarda uyuyarak varoluşunu kesintiye uğratması, varlığını kocasının üstünden tanımladığını gösterir. Kocasının evde bulunmadığı zamanlarda düşünmekten bile kaçınması, kadının bir kimliğe sahip olmadığının göstergesidir. Bu durum Alicia'nın kimliğini kocası üzerinden kurduğunu ve bu sebeple evliliğin edilgen tarafı olduğunu düşündürür. Ayrıca kadının sorunlarını çözmek yerine sessizliği tercih etmesi okurun üzerinde durduğu iletişim sorunu önyargısını onaylar.

Öykünün devamında Alicia hafif bir grip atağı geçirir ve rahatsızlıktan kurtulamaz. Bu durum, çiftin ilişkisinde gözlemlenen örtük sorunların yanında somut olarak tecrübe ettikleri ilk olumsuz olaydır. Alicia'nın rahatsızlığı Jordán'ın ona farklı bir tutumla yaklaşmasına yol açar. Kadının hastalanmasının ardından çift bahçeye çıkar ve metnin açılış paragrafında katı karakter yapısıyla tanımlanan Jordán eşine “derin bir şefkatle” dokunur. Erkek öznenin bu davranışı metnin başında yansıtılan karakteriyle bir yandan zıtlık oluştururken öte yandan onun olgun kişiliğini destekler niteliktedir. Jordán'ın parmaklarını eşinin saçlarında derin bir şefkatle dolaştırmasıyla Alicia ağlamaya başlar. Çift birbirine tek kelime etmeden bahçede zaman geçirir. Okura aktarılan bu bilgiler okurun beklentiler ufkunda anlık değişikliklere yol açar. Çünkü bahçede geçirdikleri görece kısa zaman dilimi, çiftin tüm sorunlarını çözebilecekleri nadir anlardandır. Alicia'nın ağlamaya başladığı bilgisiyle okur kadının iletişimsizlik engelini aşip sorunlarını bir çözüme kavuşturacağı beklentisine girer. Fakat iki tarafın da bahçede geçirdikleri zaman boyunca mutlak bir sessizliğe bürünmesi, okurda oluşan olumlu yöndeki anlık beklentiye yeniden olumsuz yönde değişime uğratar. Alicia ve Jordán'ın bahçedeki mutlak sessizliği, okurun edindiği iletişim sorunu önyargısını onaylar. Öte yandan çiftin birbirlerine yakın oldukları bu

anı değerdendirememeleri okuru metindeki olumsuzlukların daha da artacağı önyargısına yönlendirir.

“O gün Alicia’nın ayakta olduğu son gündü.” (154) bildirimiyle birlikte okur, Alicia’nın davranışsal edilgenliğine bir daha ayağa kalkamayacağı bilgisiyle fiziksel edilgenliğin eklendiğini öğrenir. Bu bilgi, okurun beklentiler ufkunu da biçimlendirir. Alicia’nın fiziksel olarak da edilgen bir hal alması okurun kadının metin boyunca kademeli olarak kötüleşen durumunun devam edeceği ve çiftin sorunlarını çözemeyeceği önyargısını elde etmesine neden olur. “Jordán’ın doktoru onu muayene etti [...]” (154) bilgisiyle Jordán’ın eşinin rahatsızlığı konusunda kaygılandığını öğrenmiş oluruz. Jordán’ın bu davranışı eşine şefkatle yaklaştığı bilgisiyle örtüşür ve karakter hakkında ilk önyargılarımızı sarsacak yeni veriler elde etmemizi sağlar.

Metnin bir sonraki paragrafı Alicia’nın durumu hakkında okura yeni bilgiler sunar. Paragrafta öne çıkan bilgi kadının sebebi bilinmeyen kansızlığıdır. Okur, bu bilgiyi metindeki hiçbir veriyle ilişkilendiremez. Bu sebeple Alicia’nın açıklanamayan bir şekilde kansızlık yaşaması metinde gizemini koruyan belirsizliklerdendir. Onun kansızlık nedeniyle hastalandığı bilgisini elde eden okur devamında ölmekte olduğu bilgisini alır. “Göz göre göre ölüme gidiyordu” (155) açıklaması okuru belirli bir şekilde düşünmeye yönlendirerek beklentiler ufkunu değişime uğratar. Okuma edimi boyunca okur, metinden olumsuz önyargılar elde ederek beklentilerini olumsuz yönde şekillendirmesine neden olan - çift arasındaki iletişimsizlik, soğukluk, sessizlik ve Alicia’nın rahatsızlığı - bir dizi metiniçi göstergeyle karşılaşır. Ancak bu sorunlar her an düzelebilecek sorunlardır. Bu yüzden okur okuma edimine önyargılarını ve önyargıların şekillendirdiği beklentilerini her an değiştirmeye hazır şekilde devam eder. Ancak okurun metinde ilk kez karşılaştığı, kadının ölmekte olduğu bilgisi, okurun önyargı ve beklentilerini değiştirme olasılığını azaltır çünkü ölüm sözcüğü metin boyunca aktarılan diğer olumsuz metiniçi göstergelerle -hastalık, kansızlık, bir daha ayağa kalkamama - karşılaştırıldığında, okurun beklentilerini keskin bir şekilde biçimlendirebilecek işlevdedir. Alicia’nın rahatsızlığı sonrası evin içindeki sessizlik gittikçe artar. Evdeki sessizliğin “mutlak sessizlik”, “sessiz yürüyüşler ” ve “en ufak bir ses duymadan saatler geçiyordu” (155) gibi bildirimlerle sürekli olarak

tekrarlanması, okurun evdeki sessizliği bir çeşit ölüm sessizliği olarak alımlamasına neden olur ve beklentileri kadın öznenin öleceği yönünde değişime uğrar.

Alicia'nın fiziksel olarak edilgen bir hal almasıyla öykünün odağı Alicia'dan Jordán'a kayar. Metnin odağının değişimiyle birlikte okura erkek özneye dair yeni bilgiler verilir Alicia'nın önlenemez şekilde ölüme gidişi karşısında Jordán'ın çabaları yerini umutsuz denebilecek bir bekleyişe bırakır. Jordán'ın derin üzüntüsü ev içinde durmaksızın bir aşağı bir yukarı sürdürdüğü sessiz yürüyüşleri hasta eşine bakışlarıyla aktarılır. Anlatının bu evresinde Jordán ve Alicia'ya dair önyargılar da son yargıya varmadan önce son düzeltilerden geçer. Alicia edilgen yapısı, iletişim kuramaması, çocukça hayallerinden mutlak biçimde kurtulamaması gibi nedenlerle metin boyunca gittikçe olumsuzlanırken, Jordán eşine şefkatle yaklaşması ve onun için derinden kaygılanması gibi nedenlerle aynı doğrultuda olumlanır:

“Jordán neredeyse salonda yaşıyordu, orada da bütün ışıklar açıktı. Tükenmek bilmez bir kararlılıkla bir uçtan ötekine durmadan dolaşıyordu. Halı adımlarını boğuyordu. Bazen yatak odasına giriyor ve sessiz gidiş gelişlerini yatak boyunca sürdürüyor, eşine doğru yürüdüğünde de ona bakıyordu.” (155)

Alicia'nın ölüme gittiği bilgisinin ardından kadın sanrılar görmeye başlar. Anlatının bu evresinde kadın öznenin hayal ve gerçeklik arasında gidip gelmesi ağırlaşan durumunun ipucunu verir ve okurun elde ettiği kadının öleceği önyargısını destekler. Alicia'nın gördüğü bir sanrı sonrasında çılgılık atmasıyla metinde çiftin ilk kez karşılıklı konuşmasına yer verilir. Bu konuşmada karı koca birbirlerini yalnızca isimleriyle çağırır ve konuşma sonlanır. Çiftin metinde yer alan tek karşılıklı konuşmasında düzgün bir iletişim kuramamaları, okurun çift arasındaki iletişim sorununa dair önyargısını doğrular niteliktedir:

“- ¡Jordán! ¡Jordán! – diye bağırdı, korkudan kaskatı kesilmiş, halıdan bakışlarını ayırmadan.

Jordán yatak odasına koştu, onun geldiğini gören Alicia korku dolu bir çığlık attı.

- Benim, Alicia, benim!” (156)”

Alicia’nın kötüleşen durumu karşısında Jordán’ın doktoru yerini birden çok doktora bırakır: “Doktorlar boş yere geri geldi.” (156). Jordán’ın umutsuz bekleyişine rağmen farklı doktorlara başvurduğu bilgisi bir çaba içinde olduğunun göstergesidir ve erkek öznenin endişesini okura başarılı bir şekilde yansıtır. Fakat erkek özne, tüm çabalarına rağmen eşinin ölüme gidişi karşısında izleyici olmaktan öteye geçemez ve edilgen bir konuma geriler.

Alicia’nın durumu gündüzleri biraz da olsa düzelirken geceleri ağırlaşır. Kadın, gördüğü sanrıların etkisinde ölüme gittikçe yaklaşırken okuru çeşitli belirsiz alanlar karşılar. Öyküde Alicia’nın kansızlığına yeniden değinilmesine rağmen sebebi gizemini korumaya devam eder. Alicia’nın yatağına dokunulmasını istememesiyle bir diğer belirsiz alan ortaya çıkar. Okur, Alicia’nın bu isteğini aktaran cümledeki yüklemelerin – dokunmalarını ve düzeltmelerini – neden çoğul olduğunu anlayamaz çünkü evi ziyaret eden doktorlar dışında evde yaşayan ve Alicia’nın yatağını düzeltebilecek tek kişi eşidir. Bu belirsizlik, okuru metinde bahsedilmeyen üçüncü bir kişi ya da kişilerin bulunabileceği önyargısına ulaştırır:

“Üçüncü günden başlayarak bu çöküş bir daha yakasını bırakmadı. Başını zar zor hareket ettirebiliyordu. Ne yatağına dokunmalarını ne de yastığını düzeltmelerini istiyordu. [...] Sonrasında bilincini kaybetti.” (156)

Alicia'nın bilincini kaybettiği bilgisinin ardından gelen “Yatak odası ve salonun ışıkları cenaze evinin ışıkları gibi yanmaya devam ediyordu.” (156) cümlesi, okurun kadının öleceğine dair önyargısını destekler niteliktedir. Evin bir cenaze evi havasında betimlenmesi Alicia'nın ölümüne işaret eden önemli metiniçi göstergelerdendir. Anlatı, “Evin kahreden sessizliğinde [...]” (156) bildirimiyle metin boyunca altı çizilen sessizliğin de artık bir ölüm sessizliği olduğunun ipucunu verir. Okur, anlatının bu evresinden sonra kadının kısa süre içinde öleceği önyargısıyla okuma edimine devam eder.

Öykü, “Alicia sonunda öldü” (157) cümlesiyle okurun önyargısını doğrular. Alicia'nın edilgen kişilik yapısı, evin kadının üzerindeki olumsuz etkisi, onu ölüme götüren rahatsızlığı ve edilgen kişilik yapısının daha sonra fiziksel bir edilgenliğe dönüşmesi gibi, olumsuzluğu artarak derinleşen durumlar, okurun birbirine örülü görüşler dizisini yorumlarken geliştirdiği görüşleri olumsuz yönde biçimlendirerek kadının öleceği yönünde bir önyargıya ulaşmasını sağlar. Bildirimdeki “sonunda” sözcüğü, okurun kadını ölüme götüren metiniçi göstergeleri doğru şekilde alımladığını ve çözümlediğini onaylar niteliktedir. Andrée Collard, “La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga” başlıklı makalesinde Quiroga'nın öykülerinde ölüm izleği üstüne şunları dile getirir:

“Bazen basit bir referanstır, bazen de önlenemez, hastalıklı ya da acımasız bir tehdit gibi ortaya çıkabilir. Belli başlı durumlarda patolojik deliliğin, grip hallerin, tehlikelerle ve karmaşık durumlarla dolu vahşi bir ortamda düşünmeden sergilenen atılğanlığın sonucudur.” (Collard, 1958: 278)

Alicia'nın ölümüyle birlikte okurun beklentileri son bulmaz çünkü anlatı kadın öznenin ölmesiyle birlikte devam eder. Metinden Alicia'yı neyin öldürdüğü sorusuna yanıt vermesi beklentisi içindeki okur, Alicia'nın ölümünün ardından “Daha sonra içeri giren hizmetli [...]” (Quiroga, 2004: 157) bildirimiyle anlatıya yeni bir kadın

öznenin dahil olduğu bilgisini edinir, metnin sağladığı bu yeni bilgiyle Alicia'nın yatağını düzelten ikinci bir kişinin daha bulunduğu önyargısını doğrular ve metne dahil olan öznenin Alicia'nın ölümüne dair karanlıkta kalan gizi ortaya çıkararak işlevini yerine getirmesi beklentisine girer.

Hizmetli Alicia'nın yatağını düzelttiği esnada yastığında bir gariplik olduğunu sezer. Öykünün yalnızca başlığında bulunan “yastık” sözcüğünün Alicia'nın ölümünün hemen ardından metinde tekrar geçmesi okuru yastıktaki gariplikle kadının ölümü arasında bir ilişki bulunduğu önyargısına ulaştırır. Evin hizmetlisi Jordán'ı çağırır ve aralarında karşılıklı bir konuşma geçer. Jordán ve hizmetli arasındaki konuşma okuru bir geri okuma yapmaya yönlendirir çünkü öykünün gelinen evresine kadar Alicia'nın eşiyle arasında geçen yalnızca bir karşılıklı konuşması bulunur ve bu konuşma tam bir karşılıklı konuşma olarak değerlendirilemez çünkü Alicia ve Jordán birbirlerine yalnızca isimleriyle seslenirler ve konuşma sonlanır. Yan karakter olarak evin hizmetlisinin metinde Alicia'dan daha uzun bir konuşmasının bulunması kadın öznenin edilgen yapısını tekrar ortaya koyarak karı koca arasındaki iletişimsizlik önyargısını destekler:

“- Efendim! - diye seslendi Jordán'a alçak sesle – Yastıkta kana benzeyen izler var.

[...]

- Isırığa benziyorlar- diye mırıldandı hizmetçi, bir müddet sessizce gözlemledikten sonra.

Kadının yastığı kaldırmasıyla elinden bırakması bir oldu, bembeyaz kesildi, titreyerek yastığa bakakaldı.

- Ne var? – diye mırıldandı beriki, çatallaşmış bir sesle.

- Çok ağır- dedi hizmetçi, hâlâ titrerken.” (2004: 157)

Jordán, yastığın kılıfını keserek açtığında kuş tüyleri arasında bir hayvanla karşılaşır. Alicia'nın ölüm sebebinin açıklanacağı önyargısıyla metne yaklaşan okur, yastığın içindeki yaratığı Alicia'nın ölümüyle doğrudan ilişkilendirir. Anlatı,

“canavara benzeyen hayvanın” (157) genel betimlemesini okura verirken öne çıkan “canlı ve yapış yapış bir top” (157) ve “O kadar şişkindi ki [...]” (157) gibi bildirimler okuru metinde yeni bir geri okuma yapmaya zorlar. Çünkü hayvanın betimlemesindeki “şişkinlik” okuru doğrudan Alicia’nın metin boyunca vurgulanan kansızlığını düşünmeye yönlendirir. Bu bağlamda okur, Alicia’nın kansızlığının sebebinin hayvan olduğu yargısına varır. Metin, Alicia’nın kansızlığının hayvanın onun kanını emmesi sonucu ortaya çıkan bir durum olduğunu doğrular:

“Alicia yatağa düştüğünden beri her gece ağzını -diğer bir deyişle hortumunu- sinsice şakaklarına geçirmiş, kanını emmişti. Isırık izi belli belirsizdi. Yastığın günlük olarak çırpılması gelişimini hiç şüphesiz engellemişti, fakat genç kadın hareketsiz kaldığı andan itibaren kanının çekilmesi çok hızlı olmuştu.” (158)

Öykünün son paragrafı metindeki temel gizemi açıklar: “Bu kuş parazitleri doğal ortamlarında çok küçük olmakla birlikte bazı koşullarda devasa boyutlara ulaşır. İnsan kanının özellikle yaradığı düşünülmektedir, bu nedenle bu canlılara kuş tüyü yastıklarda rastlamak garip değildir” (158). Kadın özneyi öldüren hayvanın kuş tüyü yastığa yerleşen ve kanla beslenen bir kuş paraziti olduğu bilgisi öykünün başlığındaki örtük anlamı ortaya çıkarırken anlatının başıyla sonu arasında – kuş tüyü yastık – bir köprü kurar.

Anlatının son paragrafında öne çıkan özellik dilsel kullanımın farklılığıdır. Leman Gürlek, “Edgar Allan Poe’nun Horacio Quiroga’nın öykülerine etkisi” başlıklı makalesinde **El almohadón de plumas**’ın son bölümünün okura bilimsel bir çalışma izlenimi verdiğini belirtir. Kullanılan dil, okura parazitin yastıkta bulunmasının normalliğini aktaran nesnel bir dildir (Gürlek, 2015: 348). Bu farklılık kurgu ve gerçeklik arasında bir köprü kurulmasını sağlar.

3.2. La gallina Degollada

Mazzini ve Berta çiftinin menenjit hastalığı nedeniyle zekâ geriliği yaşayan dört çocuğu vardır. Tüm günlerini evin bahçesinde saatlerce hareketsiz geçiren dört çocuk yalnızca dikkat çekici nesneleri taklit eder. Mazzini ve Berta son doğan ikiz bebeklerinin ardından kanlarındaki lanetin sona erdiğini düşünür ve çiftin Bertita adında bir kız çocuğu dünyaya gelir. Abilerinin kaderini yaşamayan Bertita ailenin zekâ geriliği yaşamayan tek çocuğu olarak anne ve babasının tüm ilgisini üzerine toplar. Mazzini ve Berta tüm sevgilerini kız çocuklarına ayırırken akıl hastası dört çocuk evin istenmeyen bireyleri olarak yaşamlarını sürdürür. Zekâ geriliği olan dört kardeş bir gün hizmetlinin bir tavuğun gırtlığını kesişine şahit olur. Aynı gün, Mazzini ve Berta kızlarını da yanlarına alarak dolaşmaya çıkar. Eve dönüş yolunda anne ve baba komşu ziyaretine giderken Bertita tek başına eve döner. Akıl hastası dört kardeş, tıpkı hizmetlinin tavuğa yaptığı gibi küçük kızın gırtlığını keser.

3.2.1. İnceleme

La gallina degollada, yüzeysel bir okumada akıl hastalığı üst izleğinin ölüm alt izleğiyle birleştiği bir öykü izlenimi bırakır. Ancak, metin her ne kadar akıl hastalığı ve ölümle öne çıksa da yalnızca bu iki izlekle sınırlı kalmaz. Metin, Mazzini ve Berta çiftinin dört çocuğunun yaşadığı zekâ geriliğini anlatıda bir çatı olarak kullanır ve içini öykünün diğer kişileri olan Mazzini, Berta ve Bertita'nın - zekâ geriliği yaşamayan tek kardeş - akıl hastalığıyla olan etkileşimleri üzerinden doldurur. Bu bağlamda öykü, akıl hastalığının evlilik, aile içi ilişkiler ve cinsel yaşama etkilerinin de izlendiği çok yönlü bir metindir.

La gallina degollada'da anlatıcı, akıl hastalığını öykünün merkezine alarak öncelikle bir çatı oluşturur. Anlatıda oluşturulan çatının kurulmasına yardımcı olan en

önemli öge öyküdeki zamansal atlamalardır. Metindeki olayların gerçekleşme sırası ele alındığında anlatıcının kronolojik sırada birden çok atlama – geri sapım, ileri sapım – yaptığı görülür. Bu zamansal değişimler, öncelikle metnin ana izleği olan akıl hastalığını öne çıkarırken öte yandan okurun metindeki verileri doğru bir şekilde anlamasına da yardımcı olur. Örneğin anlatının başında yapılan ileri sapım öyküdeki zamansal değişimler arasında en uzun ve önemli olanıdır. Mazzini-Ferraz çiftinin evliliğinin atlanarak öncelikle dört kardeşe değinilmesi, öyküye berrak bir zihinle ilk adımını atan okura çocuklardaki akıl hastalığı ve hastalığın düzeyinin doğrudan aktarılmasını sağlar. Böylece çocuklardaki zekâ geriliğinin anne ve baba üzerindeki yıkıcı etkisi başarılı biçimde yansıtılırken okurun metnin sonundaki talihsiz ölüme hazırlanmasındaki ilk adım da atılır. Öykünün ileri sapımla başlaması anlatıda oluşturulan çatının da başlangıcı olma görevi görür:

“Mazzini-Ferraz çiftinin zekâ geriliğiyle doğan dört oğlu bütün gün avludaki bankta oturur, dudaklarının arasından sarkan dilleri, boş bakışlarıyla, ağızları açık, kafalarını çevirip dururlardı.” (Quiroga, 2004: 141)

La gallina degollada’nın zamanda ileri sapımla başlamasının bir diğer işlevi, akıl hastası dört kardeşin metinde gerçekleşen tüm olaylarla ilişkisinin ailenin öyküsünün başlangıcını oluşturmasıdır. Sahip oldukları zekâ geriliğiyle çocuklar, Mazzini ve Berta’nın evliliğinin temelinden sarsılmasına, öte yandan ailenin beslediği çocuk sevgisiyle sağlıklı bir çocuk sahibi olmaya aç kalmasına ve böylece akıl sağlığı açısından normal bir çocuk olan Bertita’nın şımarık bir şekilde yetiştirilmesine sebep olur. Son olarak çocukların zekâ geriliği, aile içinde görmezden gelinmelerine ve bu sebeple anne babanın çocuklara değgin önemli detayları – gördükleri şeyleri taklit etme yetenekleri gibi – gözden kaçırmalarına ve Bertita’nın abileri tarafından katledilmesine neden olur. Bu bağlamda, metne geniş bir açıdan bakıldığında dört erkek kardeşin karmaşık ilişkiler yumağının merkezinde bulunarak varlıklarının

anlatının başından sonuna kadar okura devamlı olarak hissettirildiği ve metindeki her olayın akıl hastalığıyla bağlantılı olduğu görülür. Öykünün açılışı bu yönüyle Quiroga'nın öykü yazarları için kaleme aldığı “Decálogo del perfecto cuentista” başlıklı yazısının beşinci ve sekizinci maddelerinin mükemmel örneğidir:

“ V

Daha ilk sözcükten itibaren nereye gideceğini bilmiyorsan yazmaya başlama. İyi yazılmış bir öyküde ilk üç satır son üç satır kadar önemlidir. [...]

VIII

Karakterlerinin elinden tut ve onları doğruca öykünün sonuna götür, onlara çizdiğin yoldan başka şeye bakma.” (2004: 286)

La gallina degollada, zengin sıfat kullanımlarının metne ustaca işlendiği ve anlatı boyunca öne çıktığı bir öyküdür. Öyküde tercih edilen sıfatlar, akıl hastalığıyla oluşturulan çatinın içini doldurma ve hastalığı okura aktarma işlevi görür ve bu görevini metnin başından sonuna kadar doğru bir biçimde yerine getirir. Kullanılan sıfatlardaki dengeli ölçü Quiroga'nın “Decálogo del perfecto cuentista” başlıklı yazısındaki görüşleriyle de örtüşür: “Gereksiz sıfat kullanma.” (286). Anlatıcı, çocuklarda bulunan akıl hastalığına dair herhangi bir bilimsel veri sunmamasına karşın verdiği betimlemelerle kardeşlerin zekâ geriliğini ve düzeyini okura sorunsuz bir biçimde aktarır. Dört kardeşin betimlemelerinde kullanılan detaylı sıfatlar yalnızca akıl hastalığını aktarmakla kalmayıp metin boyunca isimlerine dahi değinilmeyen çocukların okurun zihninde birer imgesinin oluşmasını sağlar:

“Bazen de banka yan yana dizilir, trolleybüsün sesini taklit ederek saatler boyu vızarlardı. Çıkardıkları gürültüyle uyuşukluktan sıyrılır, sonra da dillerini ısırarak ve anırarak avluda koşmaya başlardı. Ama neredeyse her zaman, zekâ geriliği bulunanlara özgü ağır bir uyuşukluğa gömülür, bütün günü ayaklarını sarkıtarak kıpırdamadan bankta geçirirlerdi; ağızlarından akan yapış yapış salyayla pantolonları sırsıklam olurdu.” (141)

Mazzini ve Berta çiftinin dört oğlunun zihinsel durumunun okur tarafından daha iyi anlaşılması amacıyla öncelikle çocukların fiziksel tablosu çizilir. Boş bakışları, dillerinin sürekli dışarıda olması ve sürekli devinmeleri gibi verilerle aktarılan fiziksel betimlemelerin okura doğrudan iletildiği tek öge zekâ geriliğinin ileri düzeyidir. Öte yandan Bertita, anlatı boyunca fiziksel açıdan betimlenmemekle birlikte zekâ geriliği için bir kıyaslama aracı görevi görür ve çocukların birer akıl hastası olarak anormal hallerinin altının çizilmesini sağlar. Normalin temsilcisi olarak Bertita, anne ve babasının hayati derecede önemli gördüğü geleceği mümkün kılan ve soyunun lanetini ortadan kaldıran çocuk olarak konumlandırılır. Öte yandan anormali temsil eden dört kardeş, soyun lanetinin kaynağı, ailenin gelecek planlarını bozan ve metnin sonunda küçük kızı öldürerek Mazzini ve Berta’nın evliliğini de yıkan ana sebep olarak gösterilir. Öyküdeki normal ve anormal arasındaki karşıtlık dört çocuğun hastalık öncesi ve sonrası hallerinde de belirgin olarak izlenir ve ailenin hastalığa bakış açısına değgin ipuçları taşır. Akıl hastalığının öncesinde Mazzini ve Berta için birer mutluluk kaynağı olan çocuklar oldukça olumlu sıfatlarla tanımlanır: “Yavrucuk bir buçuk yaşına gelene dek çok güzeldi, ılık saçıyordu.” (142). Ancak rahatsızlığın ortaya çıkışıyla birlikte dört kardeş insan denemeyecek neredeyse ölü varlıklara dönüşür ve çocukları tanımlayan sıfatlar da aynı derecede keskin bir değişime uğrar. Çocukların hastalık öncesi ve sonrası betimlemelerindeki karşıtlık, Mazzini ve Berta’nın hatırlamak bile istemedikleri birer anıya dönüşecek olan oğullarına dair bakış açısının önemli ipuçlarını verir:

“Yavrucuk bir buçuk yaşına gelene dek çok güzeldi, ışık saçıyordu. Doğumunun yirminci ayında bir gece şiddetli kasılmalarla çırpınmaya başladı, ertesi gün ana babasını tanıımıyordu. Doktor bebeği, musibetin nedenlerini besbelli anne babanın geçirdiği hastalıklarda arayan mesleki ilgiyle muayene etti. Birkaç gün sonra bebeğin hareket yitimine uğrayan uzuvları canlandı; ama aklı, ruhu, hatta içgüdüğü bütün bütüne gitmişti. Geriye geri zekâlı, salyaları akan, anasına bağımlı, onun dizlerinde ölü gibi yatan bir bebek kalmıştı.” (142)

Detaylı betimlemeler aracılığıyla okurun imgeleminde çizilen geri zekâlı, bakıma muhtaç, ölüye benzeyen çocukların, metnin sonunda Bertita’yı şok edici bir şekilde katletmesiyle, akıl hastalığı üst izleği ölüm alt izleğine bağlanır; akıl geriliğinin ölümü getirmesiyle birlikte akıl hastalığının etkisi üst noktasına ulaşır. Öykü her ne kadar okuru şaşırtma amacı gütsede küçük kızın ölümüne doğru farkında olmadan yol alan okur için eş zamanlı olarak ipuçlarıyla ördüğü bir yol da çizer. Öyküye geniş bir açıdan bakıldığında, akıl hastalığıyla kurulan çatının içinin anlatı boyunca birbirini izleyen olumlu ve olumsuz olayların oluşturduğu örüntüyle doldurulduğu görülür. Anlatıda kullanılan ileri ve geri zamansal atlamalar da metinde kurulan örüntüyü destekler niteliktedir: Öykünün girişinde Mazzini ve Berta’nın akıl hastası çocuklarının tanıtılması, ardından çocukların hastalık öncesi aile için birer mutluluk kaynağı olduklarına değinilmesi, sonrasında bakıma muhtaç birer aptala dönüştüklerinin ifade edilmesi, anlatı zamanının diziliş düzenini kuran örüntüyü oluşturur. Öykünün bu şekilde örülmesinin nedeninin okura bildirilmesi ise Bertita’nın ani rahatsızlığıyla gerçekleşir. Bertita’nın bir gece rahatsızlanmasının ardından Mazzini ve Berta arasındaki sorunlar gün yüzüne çıkar ve çift şiddetli bir kavgaya tutuşur. Ancak bu olumsuz olayın hemen ardından küçük kızın iyileştiğine ve böylelikle karı koca arasındaki sorunların son bulduğuna değinilir. Bertita’nın iyileşmesi ve anne babasının barışmasıyla anlatıya olumlu bir havanın hâkim olması, metinde bir örüntü bulunduğunu fark eden okuru öykünün son olumsuz olayı olan Bertita’nın ölümüne taşır:

“Doğan gün olağanüstüydü, ama Berta yataktan kan tükürerek kalkmıştı. Aralarındaki gerilim ve kötü geçirdikleri gecenin etkisiydi şüphesiz. Mazzini kadını uzun süre kucakladı, kadın ümitsizce ağladı. Fakat ikisi de tek kelime etmeye cesaret edemedi.” (148)

La gallina degollada, akıl hastalığı ve Bertita’nın acımasız bir şekilde öldürülmesi arasında ilişki kurulmasına yarayacak bir dizi metin içi gösterge de barındırır. Anlatıcının metnin başından itibaren çocukların betimlemesinde kullandığı canavarlık halleri okura çocuklardaki zekâ geriliğinin düzeyini aktarmakla kalmaz, metnin sonundaki talihsiz olayın gerçekleşeceğinin ipuçlarını da verir. Anlatının bir bölümünde dört akıl hastası kardeşin “**dört canavar**” olarak tanımlanması, okuru Bertita’nın ölümüne taşıyan en önemli ve somut veridir. Anlatıcının Mazzini ve Berta çiftinin bakıma muhtaç ve geri zekâlı oğullarını aralıklı tekrarlarla canavara benzetmesi, çocukların canice işlenmiş bir cinayetin başrolü olmalarına yapılan en önemli göndermelerdendir.

Anlatı boyunca okurun akıl hastalığı ve Bertita’nın vahşice öldürülmesi arasında ilişki kurmasına yardımcı olacak bir diğer öge de öyküdeki renk kullanımıdır. Anlatının başından sonuna dek varlığı hissedilen ve öne çıkan renk kırmızıdır. Kırmızı renk doğrudan ve dolaylı olarak anlatının çeşitli yerlerinde kan aracılığıyla okura sunulur. Okurun zihnine ölümü işlemek için kullanılan kan ve kırmızı renk, öykünün başlığından – gırtlığı kesilen tavuk – başlayarak okura tekrarlarla aktarılır. Mazzini ve Berta’nın kanlarında bir lanet taşıdıklarını düşünmeleri, akıl hastası oğulları yıkanırken yüzlerine kan oturması, hizmetlinin tavuğun başını vurduktan sonra kanını yavaşça boşaltması gibi bilgiler, kırmızıya ve ölüme gönderme yapan önemli verilerdir (Utrera, 2015: 423). Akıl hastası dört çocuğun tavuğun ölümünü doğrudan ve yalnız ve yalnız kırmızı renkle bağdaştırması, metnin sonundaki talihsiz ölüme yapılan en dolaysız göndermedir:

“İşildayan gün geri zekâlıları banktan koparmıştı. Hizmetli mutfakta hayvanın gırtlığını kesip ağır ağır kanını akıtırken (Berta etin tazeliğini koruyan bu yöntemi annesinden öğrenmişti) ensesinde nefes sesini andıran bir şey hissetti. Döndü ve dört geri zekâlının omuzları birbirine yapışmış, şaşkınlıkla tavuğa yapılan işlemi seyrettiklerini gördü... Kırmızı...kırmızı...” (Quiroga, 2004: 148)

La gallina degollada, ana izleği akıl hastalığı olmasına rağmen, hastalığı çeşitli konularla ilişkilendiren çok yönlü bir öyküdür. Metnin alt katmanlarına indikçe yalnızca zekâ geriliğine bağlı gerçekleşen bir ölümle karşılaşmaz okur, akıl hastalığının aile içi ilişkiler, evlilik ve cinsel hayat üzerindeki etkileri de gözler önüne serilir. Öykü, akıl hastalığını yalnızca beş çocuk karakter – dört akıl hastası oğul ve Bertita – üzerinden aktarmak yerine, anne ve babanın hastalık karşısında verdiği tepki ve davranışları da metnin odak noktasına yerleştirerek, okurun hastalığın çok yönlü etkilerini anlamasına yardımcı olur. Bu amaçla anlatıcı, Mazzini ve Berta’nın yeni evli olduğu döneme dönerek, çocuk yapmanın karı koca için yüce bir amaca hizmet ettiğine ve evliliklerinin geleceği için taşıdığı öneme vurgu yapar; yeni evli çiftin çocuk sahibi olmak konusundaki heyecanı ve arzusu, çocukların hastalığı ortaya çıktıktan sonra hastalığın karı koca üzerinde neden bu denli yıkıcı etkiye sahip olduğunu da açıklar:

“Oysa bu geri zekâlı dört oğlan, bir vakitler ana babalarının mutluluk nedeni olmuştu. Daha evleneli üç ay geçmişti, Mazzini ve Berta, koca ve karı, karı ve koca olarak iffetli aşklarını yaşamsal önemi olan bir geleceğe yöneltmeye, çocuk yapmaya karar verdiler. Birbirini seven iki kişi için sevginin böyle yüce bir amaca adanmasından daha büyük bir mutluluk olabilir miydi? Böylece sevgileri, hiçbir amaca hizmet etmeyen, daha beteri, tazelenme umudu barındırmayan karşılıklı aşkın sefil bencilliğinden kurtulmuş oluyordu.” (2004: 142)

Metnin zamanda yaptığı geri sapımla birlikte Mazzini ve Berta’nın evlilik ve çocuk sahibi olmaya değgin düşüncelerinden bahsedilmesi, metnin ilerleyen

kısımlarında akıl hastalığının aile üzerindeki derin ve sarsıcı etkisinin okur için anlaşılabilir kılınmasında önemlidir. Öyküde Mazzini ve Berta'nın evlendikleri zamana dönülerek akıl hastalığının öncesinde ve sonrasında çocuk sahibi olmaya yönelik düşüncelerindeki değişimin aktarılması, okurun aradaki farkı oldukça açık bir biçimde görebilmesini sağlar. Henüz akıl hastalığıyla karşılaşmamış karı koca için çocuk, hizmet ettikleri yüce amacın bir meyvesi, geleceklerinin temeli, hatta onları acizlik ve sefillikten arındıracak bir çeşit kurtarıcıdır. Ancak Mazzini ve Berta'nın iki oğlunun da akıl hastası olarak doğması, bu yöndeki fikirlerini keskin bir şekilde değiştirir. Mazzini ve Berta'nın akıl hastalığının öncesinde ve sonrasında çocuk sahibi olmaya dair düşüncelerinin sunulmasıyla, çiftin yaşadığı hayal kırıklığı okura doğrudan aktarılır:

“İlk çocukları için arzuladıkları güzel olsun, akıllı olsun beklentisi yoktu artık; tek istedikleri bir çocuktü, herkesinki gibi bir çocuk!” (143)

Metinde Mazzini ve Berta'nın çocuk sahibi olmadan önceki düşüncelerine değinilmesinin bir diğer işlevi, anlatıcının kurduğu çatının gövdesini oluşturması ve öyküdeki odağın karı kocaya kaymasıdır. Yüzeysel bir okuma sonucunda metnin akıl hastalığı ve ölüm izlekleri sebebiyle yalnızca çocuklara odaklandığı kanısına varılsa da, anlatının alt katmanlarına inildiğinde öykünün büyük bir kısmında -özellikle de gövde kısmında- odağın Mazzini ve Berta olduğu görülür. Metnin ana izleği akıl hastalığı olmasına karşın öyküde anne babaya odaklanılmasının sebebi, hastalığın çift üzerindeki yıkıcı etkisinin okura aktarılmasının amaçlanmasıdır. Böylelikle hem okurun akıl hastalığına Mazzini ve Berta'nın penceresinden bakması sağlanır, hem de anne babanın gözünden sakındığı küçük kızları vahşice katledildiğinde akıl hastalığının etkisinin çift üzerindeki yıkıcı etkisi misliyle katlanarak okura aktarılmış olur. Öykü, zekâ geriliğinin çift üzerinde yarattığı tahribatı doğru bir şekilde aktarmak amacıyla Mazzini ve Berta'nın ilk evlatlarının aklını kaybedişini ve çiftin yaşadığı ilk

darbeyi detaylıca anlatarak karı kocanın ilişkisindeki yıkıcı etkiyi okura başarılı bir şekilde yansıtır:

“Birkaç gün sonra bebeğin hareket yitimine uğrayan uzuvları canlandı; ama aklı, ruhu, hatta içgüdüğü bütün bütüne gitmişti. Geriye geri zekâlı, salyaları akan, anasına bağımlı, onun dizlerinde ölü gibi yatan bir bebek kalmıştı.

– Yavrum, güzel yavrum! – diye ağlayarak hıçkırıklara boğulmuştu anası ilk evladından geriye kalan dehşet verici enkaza bakarken.

Üzüntüden mahvolan baba doktoru geçirmişti.

– Size söyleyebilirim: gördüğüm kadarıyla eskisi gibi olmayacak. Zekâ geriliği el verdiği ölçüde iyileşme gösterebilir, eğitilebilir, ama daha ötesini beklemeyin.

[...]

Vicdan azabıyla yüreği paralanan Mazzini’nin oğluna, dedesinin aşırılıklarının faturasını ödeyen geri zekâlı küçüğe duyduğu sevgi kat be kat artmıştı. Tabii kendi acısını yaşamadan, genç bir anne olarak yaşadığı bu yıkımla derinden yaralanan Berta’yı de teselli etmesi, ayakta tutması gerekmişti.” (142- 143)

Mazzini ve Berta’nın ilk evlatlarının hastalanmasının ardından öykü zamansal açıdan bir ivme kazanır ve diğer çocukların doğumları da art arda anlatılır. Anlatının bir noktadan sonra zamansal olarak hızlanmasının ilk işlevi metinde gerçekleşen talihsiz olaylar zincirini araya başka bir konu girmeksizin aktararak metindeki daha önce değindiğimiz örüntüyü desteklemek ve okuru ölüm izleğine doğru yönlendirmektir. Öte yandan öyküdeki zamansal hızlanma, doğan her çocuğun rahatsızlanmasıyla anne ve babanın yaşadığı hayal kırıklığının ve acının yoğun bir anlatımla aktarılabilmesini mümkün kılarak ikinci bir işlev daha kazanır. Metin, annenin gerçekleştirdiği diğer iki doğumda – Berta’nın son doğumunda ikizleri olur – çocukların nasıl hastalandıklarına detaylıca değinmek yerine, Mazzini ve Berta’nın

zekâ geriliği karşısındaki düşüncelerine odaklanarak anne ve babanın yaşadığı psikolojik yıkımı okura aktarır:

“Ana baba bu sefer derin bir umutsuzluğa düştüler. Demek ki kanları da aşkları da lanetliydi! Özellikle de aşkları! Adam yirmi sekiz yaşındaydı, kadın yirmi iki, tutku dolu muhabbetleri normal yaşama sahip bir atom dünyaya getirmeye yetmemişti.” (143)

Öykü, akıl hastalığının Mazzini ve Berta üzerinde yarattığı psikolojik yıkımı aktarırken, okurun edilgen bir konuma yerleşmesine izin vermeyerek okuru kendi bulgularını elde etmeye ve yorumlama yoluyla anlama ulaşmaya özendirir. Akşit Göktürk, **Sözün Ötesi** başlıklı kitabında yorumlama eylemini “[...] bir yazın metnini, insanın yaşam deneyleri bağlamında, tarihsel bir noktadan, durduğumuz yerden, anlama çabamızı adlandırmak [...]” (Göktürk, 1998 :101) olarak tanımlar. **La gallina degollada**, Mazzini ve Berta arasında gittikçe artan gerilimin okur tarafından anlamlandırılabilmesi amacıyla anlatının bazı kısımlarında anlatıcıyı aradan çıkararak çiftin konuşmalarını okura doğrudan sunar. Böylelikle metin Mazzini ve Berta arasındaki çatışmaları okurun anlatıcının aracılığı olmadan tecrübe etmesini sağlayarak, akıl hastalığının çift üzerinde ne tür etkileri olduğunu anlayabilmesini olanaklı kılar. Çiftin arasında geçen konuşma, çocuktaki akıl hastalığı ortaya çıktıktan sonra araları bozulan Mazzini ve Berta’nın evliliğinin merkezinde aslında yalnızca sağlıklı bir çocuğa sahip olma hayalinin yattığını ortaya koyar. Öyküyle aynı tarihsel noktada duran okur, çocuk sahibi olmayı evliliğin asıl amacı ve tamamlanmasının tek şartı olarak görebilir. Fakat metni alımlayan güncel okur için evlilik yalnızca evlat anlamına gelmez; eşler, inşa etmek istedikleri geleceğin temelini bir çocukla değil kariyerle de atabilir. Güncel okurun kendi tarihsel noktasından metne bakış açısı, Mazzini ve Berta’nın konuşmasındaki çatışmanın sebebinin, evliliklerinin merkezine koydukları “**sağlıklı**” evlat hayalinin gerçekleşmemesi olduğunu ortaya çıkarır:

“- Bana kalırsa—dedi Mazzini, bir gece eve geldiğinde ellerini yıkarken— çocuklara biraz daha temiz bakabilirdin.

Berta kocasını duymamış gibi okumaya devam etti.

- İlk defa— dedi bir müddet sonra — çocuklarının durumu hakkında endişelendiğini görüyorum.

Mazzini zoraki bir gülümsemeyle yüzünü hafifçe ona doğru çevirdi:

- Çocuklarımızın demek istedin sanırım?

- Pekâlâ, çocuklarımızın. Oldu mu? — dedi kadın gözlerini açarak.

Mazzini bu sefer kendini daha açık bir şekilde ifade etti:

- Suçun bende olduğunu söylemeyeceksin sanırım, değil mi?

- Ah, hayır! — diyerek gülümsedi Berta, rengi solgundu — Ama benim de suçum değil, sanırım!... Bir bu eksikti! diye söylendi.

- Ne eksikti?

- Eğer birinin suçu varsa, o ben değilim, bunu kafana sok! Demek istediğim buydu.

Kocasını bir an ona baktı, kadını aşağılamak için hayvani bir arzu duydu.

- Keselim! —dedi, sonunda ellerini kurulayarak.

- Nasıl istersen, ama eğer istiyorsan...

- Berta!

- Nasıl istersen!” (Quiroga, 2004: 145)

Mazzini ve Berta’nın sağlıklı bir evlada sahip olamaması, çocuklarına karşı bir inkâr içerisine girmelerine yol açar. Anlatının başlarında “—Oğlum, canım oğlum!” (2004: 142) şeklinde seslendikleri çocuklarını zamanla “**senin çocukların**” olarak tanımlamaları, çiftin inkârının göstergesidir: “Zamir değişikliğiyle girdiler söze: *senin çocukların*” (144). Bu bağlamda konuşma, çocuklardaki zekâ geriliğinin Mazzini ve Berta üzerindeki etkisinin yalnızca hayal kırıklığı ve kederle sınırlı kalmayıp, ilişkilerini temelinden sarsarak aile içi ilişkilerini de etkilediğini ortaya koyar. Peter R. Beardsell, “Irony in the stories of Horacio Quiroga” başlıklı makalesinde sağlıklı bir evlada kavuşma hayali olan Mazzini ve Berta hakkında şunları dile getirir:

“Mazzini’yle eşi hayatlarında defalarca darbe alır; ilk dört çocuğun her biri sağlıklı doğar ama iki yıldan az sürede akıl hastasına dönüşür. Quiroga’nın bir evliliğin kutsallığının ve mutluluğunun sağlıklı bir çocuğun doğumuna bağlı olduğunu ne kadar çok vurguladığını fark etmek önemlidir. Beşinci çocuk olan Bertita tehlikeli dönemi hastalanmadan atlattığında, Mazzini’yle eşinin hayatına büyük neşe gelir.” (Beardsell, 1980: 111)

Mazzini ve Berta’nın, oğullarının zekâ geriliği karşısında verdiği tepkiler, akıl hastalığının cinsellik ve aile içi ilişkiler üzerindeki etkilerine de dikkat çekilmesini sağlar. İlk evlatlarıyla beraber açığa çıkan akıl hastalığının Mazzini ve Berta üzerinde genel olarak olumsuz bir etkisi bulunmasına karşın, çiftin cinsel yaşamı açısından bakıldığında olumlu yönde güdülendikleri görülür. Örneğin ilk çocuğun rahatsızlanmasıyla başlayan süreçte bakımına hiç değinilmez ve çift, planladığı geleceği hayata geçirmek amacıyla çocuk yapmaya ivedilikle devam eder: “Doğal olarak çift sevgisini ikinci çocuğun beklentisine yoğunlaştırdı” (Quiroga, 2004: 143).

Öykünün bütününe baktığımızda, akıl hastası çocukların bir nesneye kilitlenerek saatler boyunca uğuldadıklarını gözlemleriz; aralıksız yinelenen bu davranış, kardeşlerin takıntılı yanlarına dikkat çeker. Akıl hastalığı, Mazzini ve Berta’da da, oğullarındaki gibi takıntılı bir yapı bulunduğunu ortaya çıkarır. Karı kocanın ilişkisi ele alındığında, çiftin cinsel yönden güdülenmesinin altında yatan temel sebebin sağlıklı bir evlada kavuşma takıntısı olduğu görülür. Karı kocanın bu takıntısı yalnızca cinsel yaşamlarıyla sınırlı kalmayıp, akıl hastalığının ortaya çıkmasıyla birlikte konuşmalarının geneline kelime tekrarları olarak yansır:

“- Kızım! Kızım!

[...]

- İçeri girme! İçeri Girme! (2004: 151).

Mazzini ve Berta'nın küçük kızlarına kavuşuncaya dek çocuk yapmayı sürdürmesi ve Bertita'nın doğumuyla birlikte akıl hastası dört abiyi gözden çıkarması, çiftin büyük bir bencillik içinde olduklarını da gösterir. Mazzini ve Berta'nın evlilikleri değerlendirildiğinde, her ne kadar metinde “Böylece sevgileri, hiçbir amaca hizmet etmeyen, daha beteri, tazelenme umudu barındırmayan karşılıklı aşkın sefil bencilliğinden kurtulmuş oluyordu” (142) bildirimiyse çocuk sahibi olarak bencillikten kurtulmak istediklerine değinilse de, davranışlarıyla aslında büyük bir bencillik içinde oldukları gösterilir. Öyle ki, akıl hastasına dönüşen her çocukla beraber çiftin bencillikleri biraz daha açığa çıkar ve Bertita'nın doğumunun ardından karı kocanın dört evladı tamamen dışlamasıyla, bencillikleri iyiden iyiye ortaya çıkar.

Elvira Sanchez-Blake, “Locura y literatura: La otra mirada” başlıklı makalesinde, edebiyat dünyasındaki büyük eserlere bakıldığında, akıl hastası karakterlerin – ya da daha geniş açıdan bakıldığında deliliğin – çöküntü içinde olan dünyanın ve insanlık bilincinin birer aynası ve simgesi olduğunu belirtir (Sanchez-Blake, 2009:15). **La gallina degollada** öyküsü, akıl hastalığı aracılığıyla anne ve babanın özlerindeki bencilliği açığa çıkarır. Bertita'nın doğumuyla beraber çiftin hayalini kurduğu gelecek ilk defa mümkün hale gelir. Anne ve baba için geri zekâlı kardeşler hatırlamak istemedikleri birer hatıraya dönüşür. Geri zekâlı dört oğul ebeveynleri tarafından dışlanır ve bu durum yalnızca görmezden gelinmeleriyle sınırlı kalmayarak fiziksel bir hal de alır. Dört kardeşin anlatı boyunca sürekli evin bahçesinde – dış uzamda – vakit geçirmeleri, evde kabul görmediklerinin en belirgin göstergesidir.

“Öyle şeyler hissediyorlardı ki, artık dört çocuğa verebilecekleri sevgi yoktu. Hizmetli bariz bir gaddarlıkla onları giydiriyor, yediriyor, yatırıyor. Çocukları neredeyse hiç yıkıyorlardı. En ufak sevgiden mahrum, tüm günü çitin karşısında oturarak geçiriyorlardı.” (Quiroga, 2004: 146)

Mazzini ve Berta'nın öyküsünün ölüm izleğine bağlanması, akıl hastası çocuklarının varlığını reddetmeleriyle gerçekleşir. **La gallina degollada**, anne ve babayı öykünün sonundaki vahşetle doğrudan ilişkilendirir. Çünkü oğulların anne ve baba tarafından dışlanmaları, hiçbir sosyal etkileşimde bulunamamalarına ve böylelikle neler yapabileceklerinin bilinmemesine sebep olur. Hizmetlinin çocukların karnını doyurması dışında kardeşlerin hiçbir aile üyesiyle etkileşimde bulunamamaları, evdeki varlıklarının unutulmasına neden olur. Aile üyeleri tarafından görmezden gelinen çocuklar, Bertita'nın ölüm sebebi olan tavuğun gırtlığının kesilişini fark edilmeden izler. Böylelikle dört kardeş, oldukça tehlikeli sayılabilecek taklit yeteneklerini Bertita'nın üzerinde uygulayarak, küçük kızı vahşice öldürür. Bu bağlamda Mazzini ve Berta'nın küçük kızlarının ölümünde doğrudan olmasa da dolaylı bir etkisi olduğu görülür ve öykü, hem karı kocayı hem de okuru bu acıtıcı gerçeğe yüzleştirerek kapanır.

3.3. La miel silvestre

Gabriel Benincasa, muhasebe eğitimini yeni bitirmiş bir gençtir. Oldukça ılımlı bir insan olan genç adam, aniden vahşi doğayı keşfetme arzusuyla yanıp tutuşmaya başlar ve bu fikri bir türlü aklından çıkaramaz. Benincasa, tek başına dağlara çıkma hayalini gerçekleştirebilmek amacıyla vaftiz babasının imalathanesine gider ve bu fikrini vaftiz babasına açar. Vaftiz baba, genç adamın tek başına dağlara çıkma fikrini reddeder ve ertesi gün araziye iyi bilen bir çalışanıyla gitmesini teklif eder. Bu teklif üzerine genç adam gezisini erteler. İkinci gece evi etçil bir karınca sürüsü basar ve vaftiz babası Benincasa'yı endişeli bir şekilde uyandırır. Benincasa, oldukça tehlikeli olan bu karınca türüyle bacağından ısırılmasıyla tanışır ve tüm gece kâbuslar görür. Benincasa, ertesi gün dağları keşfetmek için ormana gider. Ormanda arıların sesi dikkatini çeker ve sese yönelmesiyle gördüğü balı yeme isteği duyar. Balı yedikten sonra başı dönmeye başlar ve oturduğu yerden kalkmaya çalışınca hareket edemediğini fark eder. Genç adam önceki gece tanıştığı karınca sürüsünün üzerine doğru geldiğini görür ancak hareket edemediği için hiçbir şey yapamaz. Benincasa'nın kemikleri iki gün sonra vaftiz babası tarafından bulunur.

3.3.1. İnceleme

La miel silvestre birbirinden bağımsız, ancak aralarında vahşi doğa izleği bakımından ilişki bulunan iki farklı hikâye anlatır. Öykü, on iki yaşlarındaki iki çocuğun vahşi doğaya duydukları tutkuya değinerek açılır; bu giriş öykünün ilk hikâyesini oluşturur. Metnin açılışında değinilen çocukların dağ deneyimi, öykünün ana izleği olan vahşi doğayı öne çıkararak bir çatı kurulmasına yardımcı olur. Buna ek olarak anlatının devamında kullanılacak olan çeşitli karşılaştırmalar – insan karşısında vahşi doğa, şehir ve vahşi doğa – için bir zemin hazırlar. Örneğin çocukların vahşi doğadaki bir günlük tecrübesinin ardından oldukça hırpalanmış bir şekilde bulunmaları insanın vahşi doğa karşısındaki zayıflığını ortaya koyar. Metinde çocuk öznelerin isimlerine değinilmezken, Salto¹¹ şehrinde olduklarına ve gitmek istedikleri dağın şehirden “iki fersah ötede”¹² (Quiroga, 2004: 185) bulunduğu değinilerek, anlatıda vahşi doğa ve şehir ayrımı yapılır. Böylelikle anlatıcı, ilk hikâye ile kurduğu çatının içini, öykünün ikinci ve ana hikâyesi olan Gabriel Benincasa’nın başından geçenleri aktararak doldurur:

“Doğu Salto’da yaşayan iki kuzenim var. Şimdilerde koca adam olan kuzenlerim, henüz on iki yaşlarındayken, Jules Verne kitaplarının etkisiyle evden kaçıp, şehirden iki fersah ötedeki dağda yaşama işine giriştiler. Orada avcılık ve balıkçılık yaparak ilkel bir biçimde yaşamayı planladılar. İki çocuğun da aklına yanlarında bir av tüfeği ya da olta getirmek gelmediği kesindi; ama ne de olsa orman, mutluluk kaynağı olan özgürlüğü ve çekici gelen tehlikeleriyle oradaydı.” (2004: 185)

¹¹ Salto, Arjantin’in başkenti Buenos Aires’e bağlı şehirlerden biridir.

¹² 2 fersah yaklaşık 10 kilometreye eşittir.

Peter R. Beardsell, “Irony in the stories of Horacio Quiroga” başlıklı makalesinde, Uruguaylı yazarın birçok öyküsünde iki ya da daha fazla öge arasında karşıtlık yarattığını dile getirir. (Beardsell, 1980: 111). **La miel silvestre** öyküsünde Benincasa ve vahşi doğa arasındaki ilişki aktarılırken, öncelikle anlatının başında oluşturulan güçlü ve zayıf karşıtlığı kullanılır. Metin, Benincasa ve yolculuk yaptığı orman arasındaki farklılığı ortaya koymak amacıyla ana karakteri zayıf, vahşi doğayı güçlü olarak betimler. Anlatıdaki güçlü ve zayıf ayrımının daha iyi anlaşılabilmesi için betimlemelerden yararlanır. Benincasa, birçok tehlikeler barındıran orman karşısında fiziksel olarak zayıf ve saf biri olarak tanımlanır: “Karakteri değildi onu sürükleyen, aksine, Benincasa sakin yaradılışlı, tombul, mükemmel sağlığından dolayı al yüzlü bir gençti” (Quiroga, 2004: 186). Öte yandan vahşi doğa, sessiz, karanlık, içinde bilinmeyen tehlikeler barındıran, ürkütücü ve yorucu bir uzam olarak aktarılaraq ana karakterin karşısında daha güçlü ve üst bir konuma yerleştirilir: “Dağın alacakaranlığı ve sessizliği onu hemencecik yordu” (2004: 189).

Öyküyü oluşturan iki ögenin – Benincasa ve vahşi doğa – anlatıda zayıf ve güçlü olarak karşıt konumlarda tanımlanması önemlidir. Çünkü bu karşıtlık öyküde gelişen olaylar zincirinin başlamasına neden olur. Ana karakterin eğitimini bitirdikten hemen sonra vahşi doğadaki yaşamı tanıma isteğinin altında, kendinden daha güçlü olduğunu bildiği bir varlığı tanıma arzusu yatar. Benincasa, birçok gizem barındıran vahşi ormana daha güçlü bir insan olmak amacıyla yolculuk yapar. Vahşi doğa, karakterin zayıf bir bireyden güçlü bir bireye geçiş yapmak için kullandığı bir tür eşik görevi görür: “[...] Benincasa, yağ gibi akıp giden yaşamını zorlu hayatın iki üç tokatıyla onurlandırmak istiyordu.” (186). Metinde vahşi doğanın Benincasa’ya göre üstün bir konuma yerleştirilmesi, kahramanın ormana doğru yolculuğa çıkmasına neden olur.

“Benincasa, muhasebe eğitimini bitirdikten sonra vahşi ormandaki yaşamı tanımaya yönelik ani bir istek hissetti. Karakteri değildi onu sürükleyen, aksine, Benincasa sakin yaradılışlı, tombul, mükemmel sağlığından dolayı al

yüzlü bir gençti. [...] Benincasa, yağ gibi akıp giden yaşamını zorlu hayatın iki üç tokatıyla onurlandırmak istiyordu.” (186)

Anlatıdaki tek güçlü zayıf karşıtlığı Benincasa ve iki çocuk karşısında orman ve dağ üstünden oluşturulan karşıtlık değildir: metinde şehir ve vahşi doğanın da birer uzam olarak karşı karşıya getirildiği görülür. Anlatının bazı yerlerinde karakterlerin şehirden ormana doğru geçiş yaptıklarına değinilmesi, öyküde şehir ve vahşi doğa ayrımı yapıldığının göstergesidir: “Dağ, şehirden iki fersah ötede kalıyordu.” (185). Öykü, insanların geldiği şehir uzamını “sütlü çay ve pasta” (186) gibi güzel yiyecekler sunan ve Benincasa gibi kişilerin “tatlı bir hayata” (186) sahip olduğu çekici bir yer olarak aktarır. Metin, şehir yaşamını olumlu sıfatlar kullanarak okura iletmesine rağmen aslında örtük bir biçimde olumsuzlar. Çünkü şehir, daha az tehlike ve daha güzel yiyecekler barındıran bir yer olması nedeniyle insanların hayatta kalma içgüdülerini körelten bir yerdir. Öykünün başından itibaren karakterlerin alt bir konuma yerleştirilmesinin temelinde şehir yaşamının olumlu görünen ancak olumsuz olan bu özelliği bulunur. Çünkü, şehirdekinin aksine, orman ve dağlardaki yaşam, “şansa bulunan berbat yiyecekler”in (186) olduğu, pis ve tehlikeli bir yaşamdır. Vahşi doğada hayatta kalabilmek şehir yaşamına göre daha fazla çaba gerektirir. Orman ve dağların olumsuz gibi görünen şartları insanı güçlü olmaya zorlar. Bu sebeple vahşi doğa öyküde olumsuz sıfatlarla aktarılmasına rağmen üstü kapalı bir biçimde olumlanır.

Öyküde vahşi doğa ve şehir arasındaki farklılığı somut bir şekilde ortaya koyan öge vaftiz babadır. Benincasa, vahşi doğadaki yaşamı tanıma arzusunu gerçekleştirmek için doğrudan ormana gitmez. Önce ormana yakın bir yerde imalathanesi bulunana vaftiz babasının yanına uğrar. Benincasa, vaftiz babasının iş yerine vardığı gün dağlara gideceğinden bahseder. Bunun üzerine baba, Benincasa’ya “saf” olarak seslenerek ormanda bir adım bile atamayacağını dile getirir. Yaşlı adamın oğluna bir adım bile atamayacağını söyleyerek karşı çıkması, karakterin zayıflığını ortaya koyar. Çünkü orman ve dağlar tecrübesiz ve araziyi bilmeyen biri için çok daha tehlikeli bir hal alır. Bu yüzden baba oğluna ya ana yolu takip etmesini ya da ormanı

bilen bir işçisiyle gitmesini teklif eder. Konuşma Benincasa'nın vahşi doğaya dair şehirli bakış açısını da yansıtır. Vaftiz baba, oğlunun bu bakış açısının farkına varır ve oğlunu saf olarak niteler. Benincasa'nın vahşi doğaya şehirli bir bakış açısıyla yaklaştığını gösteren en önemli öge yanından ayırmadığı tüfeğidir. Genç adamın bu davranışı, silah taşımanın kendisini vahşi doğadaki tüm tehlikelerden koruyacağı düşüncesinde olduğunu gösterir. Vaftiz baba, oğluna silahı bırakmasını ve yarın kendisine eşlik etmesi için göndereceği bir işçiyle dağa gitmesinin daha iyi olacağını söyler. Yaşlı adamın bu cevabı, ormanda silahtan çok deneyim ve bilginin önemli olduğunun altını çizerken, Benincasa'nın bir silaha sahip olmasına rağmen vahşi doğa karşısındaki güçsüzlüğünü de gösterir:

- “- Nereye gidiyorsun şimdi? – diye sordu şaşırarak.
- Dağa, biraz gezinmek istiyorum – diye cevap verdi Benincasa, winchesterini ¹³ omzuna asarak.
- Ah seni saf! Bir adım bile atamazsın. İstersen ana yolu takip et ... Ya da en iyisi şu silahı bırak, yarın sana eşlik etmesi için bir işçi göndereyim.”
(186)

La miel silvestre, Benincasa'nın anlatının sonunda ölmesiyle birlikte vahşi doğa izleğini ölüm alt izleğine bağlar. Genç adam, vaftiz babasının yanında birkaç gün geçirdikten sonra ormanda tek başına gezintiye çıkar. Bu gezinti esnasında arıların sesini duyan genç adam sese doğru yönelir. Benincasa, arıların iğnesinin olmadığını görür ve bu sebeple ballarının zehirli olabileceği aklına gelmez: “Benincasa hemen birini yakaladı ve karnını sıkarak iğne olmadığından emin oldu.” (189). Arıların tehlikesiz olduğuna karar veren genç adam beş petek bal alır ve yemeye koyulur. Bal oldukça yoğun ve koyudur. Benincasa balı yedikten sonra hareket edemediğini fark eder. Felç geçirdiği için kımıldayamadan korkuyla bekleyen genç adam, kısa bir süre sonra etçil bir karınca türü tarafından canlı canlı yenir. Ana karakterin ölümü metni ölüm izleğine bağlar ve vahşi doğa izleğinin anlatı boyunca ortaya koyduğu konu

¹³ Winchester: Amerika Birleşik Devletleri yapımı manivelalı bir tür tüfek.

çeşitliliğini vurgular: Benincasa'nın beklenmedik ölüm biçimi okuru hem şaşırtır hem de karakterin vahşi doğa karşısındaki zayıf konumunun altını çizer. Çünkü Benincasa, vahşi doğada yaşayan birçok tehlikeli hayvan varken, tehlikeli sayılamayacak derecede küçük bir hayvan olan karınca tarafından öldürülür:

“Vaftiz babası en nihayet iki gün sonra Benincasa'nın üstünde bir gram et kalmamış elbiseyle kaplı iskeletini buldu. Hâlâ oralarda gezinen karıncalar ve bal petekleri olayı yeterince aydınlattı.” (192)

Ölüm izleğinin öyküdeki önemli işlevlerinden biri de vahşi doğanın gizil ve örtük tehlikelerini açığa çıkararak örneklemesidir. Olga Lucía Saavedra-Chávez, “La extrañeza de lo orgánico en la narrativa de Horacio Quiroga” başlıklı makalesinde, Quiroga'nın birçok öyküsünde asıl tehlikenin en son şüphe duyulacak öğelerde bulunduğunu belirtir. Bu tehlike **La miel silvestre** öyküsünde bal peteklerinde ve karıncalarda ortaya çıkar. (Saavedra-Chávez, 2015: 116). Anlatı boyunca tüm karakterlerin – Benincasa ve iki çocuk – vahşi doğayla olan kısa etkileşimlerine değinilmekle birlikte, doğanın ne gibi tehlikeler barındırdığına dair bir açıklama bulunmaz. Örneğin ilk öykü, iki kardeşin dağda geçirdikleri tek gecede neler olduğunu iletme yerine, yalnızca kötü halde bulunduklarına değinir: “Hâlâ çok şaşkındılar, epeyce de zayıf düşmüşlerdi [...]” (Quiroga, 2004: 185). Böylelikle vahşi doğanın birçok tehlike ve zorluğa gebe olduğu bilgisi okura dolaylı bir şekilde iletilir. Benincasa'nın hikâyesi de, ormanın içlerine girene dek, iki kardeşin öyküsüyle benzerlikler taşır. Genç adam ilk günlerinde vahşi ormanın içine girmeden kısa bir gezinti yapar ve doğanın tehlikeli tarafıyla karşılaşmaz. Bu sebeple dağa çıkmadan önce, yanından hiç ayırmadığı tüfeğini bırakarak, sadece bir bıçağın yeterli olduğunu düşünür. Benincasa ormana girdiğinde herhangi bir hayvanla karşılaşmaz, ne hayvan sesi ne en küçük başka bir ses duyar “[...]ne bir hayvan, ne bir kuş, ne bir ses.” (2004: 189). Öykünün başlarında dolaylı bir şekilde okura aktarılan ormanın ve dağların

tehlikeleri, ana karakterin ormana girmesiyle birlikte doğrudan anlatılır. Vahşi doğanın barındırdığı tehlikeler belirgin tehlikeler değil, aksine saklı tehlikelerdir. Benincasa ilk olarak ormanda kendisini felç edecek olan arı balıyla karşılaşır ve iğnesi olmayan bu arıların balını yemekte herhangi bir çekince duymaz. Ne var ki asıl tehlike yediği balın içinde gizlidir, çünkü bal genç adamın tüm vücudunu felç edecek derecede güçlü ve zehirlidir. Ormanın ve dağların içindeki bir diğer gizli tehlike de “**corrección**” adı verilen karınca türüdür. Etçil bir tür olan bu karıncalar vaftiz babanın evini bastığında, anlatıcı bu hayvana dair oldukça detaylı bilgiler verir. Ancak Benincasa açısından karıncaların tehlikesi etçil bir tür olmasından değil, küçük boyutlarından dolayı korkulacak en son hayvan olarak görülmelerinden kaynaklanır. Bu sebeple Benincasa’nın et yiyen bu karıncalar tarafından öldürülmesi yalnızca zayıf konumunun altını çizmekle kalmaz, vahşi doğanın gizil ve örtük tehlikelerini açık bir biçimde örnekler:

“Benincasa corrección dediğimiz meraklı karıncalardan en sonunda haberdar olmuştu. Bu karıncalar küçük, siyah, parlaktır, küçük veya büyük bir sürü halinde hızla yol alırlar. Aslında etçidirler. Önlerine çıkan her şeyi silip süpürerek ilerlerler: örümcek, cırcırböceği, akrep, kara kurbağa, engerek ve onlara karşı koyamayan daha ne kadar hayvan varsa. Ne kadar büyük ve güçlü olursa olsun, onlardan kurtulan hayvan yoktur. Bir eve girmeleri oradaki tüm canlıların mutlak bir şekilde yok olmaları anlamına gelir. Bu yok edici karınca nehrinin akmadığı ne bir köşe ne bir delik vardır. Köpekler ulur, öküzler böğürür, on saat içinde iskeletine kadar eti koparılıp tüketilmemek için evi onlara bırakmaktan başka çare yoktur. Bir yerde, böcek, et ve yağ zenginliğine bağlı olarak bir, iki, hatta beş güne kadar kalırlar. Her şeyi silip süpürdükten sonra giderler.” (187-188)

Vahşi doğa izleği Benincasa’nın duygularını da öne çıkarır. Genç adam vaftiz babasının yanına geldikten sonra, anlatı karakterin yaşadığı endişe, korku ve hayal kırıklığına odaklanır. Benincasa vaftiz babasıyla yaptığı ilk konuşmada kendinden oldukça emin bir şekilde dağa çıkacağını dile getirir ve ormanın kıyısına kadar gider. Fakat içeri girip girmeme konusunda kararsız kalır. Genç adamın kararsızlığı vahşi

doğaya dair bazı endişeler taşıdığının göstergesidir. Anlatının bu evresinde Benincasa'nın kendi içinde yaşadığı çatışmalar açığa çıkar. Çünkü Benincasa, ormanın kıyısına kadar gelerek yolculuğunun büyük bir kısmını tamamlar. Artık yola çıkış amacını – vahşi ormanı tanımak ve hayatında birkaç zorluk görmek – gerçekleştirmek için önündeki tek engel kendisidir. Ne var ki ormanın içine adım atmayı denemesine rağmen içeri girmeye cesaret edemez ve önündeki tek engel olan kendisini geçemez. Genç adam, ormana uzun bir süre baktıktan sonra hayal kırıklığı içinde geri döner. Karakterin yaşadığı hayal kırıklığı ormanın beklentilerini karşılamamasından değildir. Benincasa aslında kendi içinde yaşadığı çatışmadan dolayı ve endişelerinden kurtulamadığı için hayal kırıklığı yaşar:

“Benincasa gezintisinden vazgeçti. Ama yine de ormanın kenarına kadar gitti ve durdu. Kendinden emin olamadan içeriye doğru bir adım atmaya niyetlendi fakat kaldı. Ellerini cebine soktu ve hafifçe kesik ısıklar çalarak o karmaşık ağa baktı. Ormanın bir o yanını bir bu yanını inceledikten sonra, büyük bir hayal kırıklığıyla geri döndü.” (187)

Benincasa adım adım ölüme ilerlerken karakterin duygu yoğunluğu artar. Böylelikle anlatının finalinde ani ölümü daha etkili bir hal alır. Benincasa vahşi ormanın derinliklerine girmeden bir gün önce bir gezinti yapar. Bu gezinti önemlidir çünkü karakter bu kısa yürüyüş aracılığıyla vahşi doğaya değgin doğrudan bilgiler edinir ve kendine olan güveni artar. Benincasa'nın kendisini koruyacağını düşündüğü tüfeğinin yerine yanına sadece bir pala alması, karakterin ormanı tanımaya başladığının ve özgüven kazandığının göstergesidir: “Ertesi gün dağa gitti, bu sefer yanına bir pala aldı. Böyle bir aletin dağda tüfekten daha kullanışlı olacağını anlamıştı.” (188). Fakat karakterin özgüveni kısa sürer. Benincasa'nın yediği balın zehirli olduğunu fark etmesiyle birlikte yaşadığı endişe yerini çok daha güçlü bir duygu olan korkuya bırakır. Benincasa felç geçirdiğini anladığında, ilk başlarda kimsenin kendisini bulamayacağı korkusunu yaşar. Fakat anlatı ilerledikçe bu korku

ölüm korkusuna dönüşür. Metin Benincasa'nın duygularını karakterin kendi kendine yaptığı konuşmalar üstünden okura aktarır. Öyküde Benincasa'nın yaşadıkları anlatılırken karakterin kendiyile konuşmasına yer verilir. Böylelikle Benincasa'nın anlık psikolojisi ve vahşi doğa karşısındaki çaresizliği başarılı bir şekilde aktarılır. Karakterin konuşmalarında cümleleri tamamlayamaması ve sürekli kelime tekrarları yapması yaşadığı korkuyu açığa çıkarır. Metindeki bu örüntü ölüm gerçekleşene kadar devam eder ve böylelikle Benincasa'nın duygu yoğunluğu başarılı bir şekilde yansıtılır:

“- Çok garip, çok garip, çok garip! – diye yineledi durdu Benincasa aptal aptal, garipliğin nedenini irdelemeden [...] Ve korkudan aniden nefesi kesiliverdi.
- Baldan olmalı!... Zehirli!... Zehirlendim!
Doğrulamak için ikinci defa çabaladığında tüyleri dehşetten diken diken oldu; hareket bile edememişti. Şimdi o kurşun gibi ağırlık hissi ve karıncalanma beline kadar çıkıyordu. Bir an için orada, annesinden ve arkadaşlarından uzakta, sefil bir şekilde yalnız öleceği korkusu, tüm savunma mekanizmasını bastırdı.
- Şimdi öleceğim!... Birazdan öleceğim!... Elimi kıpırdatamıyorum!... Telaş içinde ateşinin olmadığını, boğazının yanmadığını, kalbinin ve ciğerlerinin normal ritminde seyrettiğini doğruladı. Korkusu biçim değiştirdi.
- Felçliyim, felç indi! Beni bulamayacaklar!...” (190-191)

Benincasa'nın karıncalar tarafından yenmesi öyküde ani ve şaşırtıcı bir şekilde gerçekleşir. Fakat metinde karakterin öleceğine işaret eden belirgin ve örtük göstergeler de bulunur. Bu göstergelerin en belirginini öyküdeki tek yan karakter olan vaftiz babadır. Vaftiz baba oğluyla yaptığı ilk konuşmada ormanda tek başına adım bile atamayacağı konusunda onu uyarır. Babanın uyarısı, karakterin ölümüne ve vahşi doğanın tehlikelerine dair ilk ipuçlarını verir. Anlatıcı, yine vaftiz babayı kullanarak ana karakterin ölümüne çok daha açık bir gönderme yapar. Benincasa, vaftiz babasının yanında geçirdiği ikinci gecede uyurken evi karıncalar basar. Bu esnada vaftiz baba oğlunu kaldırır ve derhal uyanması gerektiğini, aksi halde karıncaların onu canlı canlı

yiyeceğini dile getirir. Vaftiz babanın bu cümlesi öyküde ana karakterin ölümüne hatta ölüm şekline yapılan en belirgin göndermedir:

“Benincasa, vaftiz babası uyandırdığında derin uykundaydı.
- Hey, uykucu! Kalk yoksa seni canlı canlı yiyecekler.” (187)

La miel silvestre öyküsünde Benincasa’nın ölümüne işaret eden diğer metin içi göstergeler, karakterin davranışlarında ve kendisini öldüren karıncaların isminde saklıdır. Benincasa, ormandaki gezisi sırasında karşılaştığı balın sahibi değildir ve bu sebeple öyküde balı çalan biri olarak aktarılır. Anlatıcı bu durumun altını çizmek için balı almaya çalışan Benincasa’yı hırsız olarak tanımlar: “Hırsız temkinli bir şekilde nemli yapraklara yaklaşırken, kader dört beş arının onu sokmadan eline konmasına karar vermişti” (189). Buna ek olarak genç adam, ballardan kendine yeteceği kadarını almak yerine açgözlü davranarak, beş petek balın hepsini yer: “Fakat geri kalanı, Benincasa’nın açgözlülükle tadını çıkardığı koyu renkli bir balla doluydu.” (189). Ne var ki Benincasa’yı öldüren balını çaldığı arılar değil karıncalar olur. Ana karakter ve karıncalar arasında herhangi bir ilişki yokmuş gibi gözükmesine rağmen, metindeki iki öge birbiriyle doğrudan ilişkilidir. Öykünün çeşitli yerlerinde genç adamın ölümüne sebep olan karıncaların halk arasındaki isminin Türkçede düzeltme anlamına gelen “**corrección**” olduğuna yinelenerek değinilir: “Benincasa corrección dediğimiz meraklı karıncalardan en sonunda haberdar olmuştu” (187). Karıncaların neden “**düzeltilme**” olarak adlandırıldıkları, anlatının başlarında metinde bir boşluk olarak gözükür. Fakat öykünün sonunda Benincasa’nın vahşi doğaya karşı yaptığı yanlış – hırsızlık ve açgözlü davranışı – karıncalar tarafından öldürülmesiyle, yani yanlışın **düzeltilmesiyle** son bulur:

“Gözle görülür bir uyku hali onu giderek ele geçiriyordu, duyuları canlıydı ama baş dönmesi şiddetleniyordu. Bu haldeyken zeminin titrediğini ve kararmaya ve baş döndürücü şekilde sarsılmaya başladığını hissetti. Aklına karıncalar geldi [...]” (191)

Öykü Benincasa’nın ölmesiyle son bulmaz. Anlatıcı, metnin açılışında olduğu gibi öyküyü kapatırken doğrudan araya girer. **El almohadón de plumas** öyküsünde olduğu gibi, bu öyküde de metnin sonunda ana karakterin ölümüne dair nesnel bir açıklama yapılır: “Yabani balın uyuşturucu ya da felç edici özelliklerinin olması yaygın değildir, fakat rastlandığı da olur.” (192). Metnin son paragrafı, öykünün sonuna değgin bilimsel bir açıklama yapıldığı izlenimi vererek kurgu ve gerçeklik arasında bir köprü kurulmasını sağlar.

SONUÇ

Bu çalışma, Latin Amerika edebiyatının önde gelen öykücülerinden Horacio Quiroga’nın **Cuentos de amor de locura y de muerte** adlı kitabındaki **La miel silvestre**, **La gallina degollada** ve **El almohadón de plumas** öykülerini Okur Merkezli Eleştiri’nin ortaya koyduğu çeşitli eleştirel parametreler ışığında çözümlemeyi amaçlar. Bu incelemede yer alan eserlerden **La miel silvestre**’de yazarın hayatının bir bölümünü geçirdiği vahşi doğa, **La gallina degollada**’da akıl hastalığı ve **El almohadón de plumas** başlıklı öyküde Uruguaylı öykücünün kişisel yaşamında birçok yakını aracılığıyla tecrübe ettiği ölüm izleğinin okur tarafından nasıl alımlandığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Tez için seçtiğimiz eserlerin incelemelerine geçmeden önce çalışmamızda uygulayacağımız Okur Merkezli Eleştiri’nin gelişimine ve yazınsal yapıt eleştirisinde okura tanıdığı imkânlarla ilk bölümde yer verilmiştir. İnceleme öncesinde Horacio Quiroga’nın eserlerini daha iyi anlamak adına yazarın yazınsal yaşamına değinilmiştir. Ardından, **La miel silvestre**, **La gallina degollada** ve **El almohadón de plumas** öyküleri Okur Merkezli görüşlerin ışığında incelenerek, Uruguaylı yazarın vahşi doğa, akıl hastalığı ve ölüm izleklerini metinlerde nasıl işlediği incelenmiştir.

Okur Merkezli Eleştiri'nin bir yapıtın anlaşılmasında ve eleştirilmesinde okura tanıdığı imkân ve ölçütler, Horacio Quiroga'nın öykülerindeki anlatı yapısının, anlam katmanlarının ve açık/örtük metin içi göstergelerin alımlanmasında önemli bir rol oynar. Her okurun sahip olduğu farklı yaşam deneyimi, okuma geçmişi, dünya görüşü, tarihsel konumu, beklenti ve önyargılarının metnin anlamına katkıda bulunduğunu kabul eden yorumbilimsel görüş dikkate alındığında, **La miel silvestre**, **La gallina degollada** ve **El almohadón de plumas** öyküleri izleksel ve anlatısal açıdan okura oldukça geniş hareket alanı sunan metinlerdir. Her öykü, içerdiği ipuçları ve boşluklar aracılığıyla metinleri anlamaya çalışan okuru doğrudan etkiler. Bu durum, çalışmada kullanılan eserlerdeki vahşi doğa, akıl hastalığı ve ölüm izleklerinin okur tarafından farklı şekillerde alımlanmasına ve anlatıda yeni anlamlar üretilmesine neden olur.

İncelememiz sonucunda, tezde kullanılmak üzere seçilen eserlerde, okurun ana izleklere dair farklı bakış açıları edinebileceği bir yapı bulunduğu belirlenmiştir. **La miel silvestre** öyküsünde vahşi doğa yalnızca olay örgüsünün geçtiği uzamla sınırlanmaz; orman ve dağların metindeki bir diğer işlevi ana karakter ve geldiği şehir karşısında kıyaslama aracı olarak kullanılmasıdır. Anlatının katmanlarını aralayan okur, şehrin aksine vahşi doğanın insanı daha güçlü olmaya zorlayan bazı gerçekleri barındırdığı ve böylelikle ana karakter karşısında daha üstün bir konuma yerleştiği görüşüyle karşılaşır. Anlatıda yol aldıkça, olumsuz sıfatlarla betimlenen vahşi doğanın ana karakter karşısında aslında gittikçe olumlandığı görülür.

El almohadón de plumas öyküsündeki ölüm izleğinin çok yönlü bir yapıda metne yerleştirildiği görülür. Hikâye, evlilik ve karı koca arasındaki ilişki açısından ele alındığında karı koca arasındaki soğukluk, anlatının kapanışında gerçekleşen ölümün soğukluğuna yapılan bir göndermedir. Diğer taraftan metin, kadın öznenin hastalığı açısından incelendiğinde ölüm izleğinin baş kişiler üzerindeki etkisi ortaya çıkar. Okur, ana karakterin hastalığının nedenini anlamaya çalışırken öte yandan hastalığın bilinmezliğinin erkek özne üzerindeki baskısını da alımlar. Bu sebeple, metinde baş kişinin yaşadığı ve nedeni bilinmeyen hastalık, insanın öngöremediği ölüm karşısındaki acizliğini ve çaresizliğini aktarmak için bir zemin oluşturur. **El almohadón de plumas** öyküsünde ölüm izleği, metnin başından sonuna kadar anlatının her katmanına işlenir.

Öte yandan **La gallina degollada** öyküsünde yalnızca ana izlek olan akıl hastalığının ele alınmadığı görülür. Eserde anlatıdaki zamansal atlamalar aracılığıyla ebeveynlerin akıl hastalığı öncesi ve sonrasındaki ilişkileri ve çocukların zekâ geriliğinin anne baba tarafından nasıl anlamlandırıldığı gibi konulara da değinildiği görülür. Öykünün başındaki ileriye doğru zamansal atlama çocukların hastalığı ve bakım şartları üzerine birçok alt bilgi sunarken, geriye zamansal atlamayla zekâ geriliğinin anne baba üzerindeki etkileri gösterilir. Öte yandan anlatının alt katmanlarına inildikçe akıl hastalığıyla doğan her çocuğun anne babayı cinsel yönden etkilediği görülür. İncelememizde, çocukların zekâ geriliği üstüne kurulan metnin çeşitli katmanlarında aile içi ilişkiler, evlilik ve cinsel yaşam gibi konulara da yer verildiği belirlenmiştir.

Bu çalışma sonucunda, Horacio Quiroga'nın tezde kullanılan üç öyküsünde de ölüm izleğinin ortak izlek olarak işlendiği saptanmıştır. Fakat **La gallina degollada** ve **La miel silvestre** öyküleri ölüm izleğinin işlenmesi açısından ele alındığında, ölüm izleğinin ana izlek olarak işlendiği **El almohadón de plumas**'tan ayrıştıkları görülür. **La miel silvestre** ve **La gallina degollada**'da ölüm izleği alt izlek olarak bulunur. Her iki öykünün de ölüm izleğine bağlanış biçiminde bir benzerlik görülür. Hikâyelerdeki baş kahramanların – Bertita ve Gabriel Benincasa – anlatının kapanışında beklenmedik bir şekilde öldürülmesiyle metinler ölüm izleğine bağlanır. Ancak **El almohadón de plumas**'tan farklı olarak **La miel silvestre** ve **La gallina degollada** öykülerinde ölüm izleği aracılığıyla okuru şaşırtma amacı güdülür. Ölüm izleğinin bu şekilde kullanılmasıyla hikâyelerin ana izleklerinin – akıl hastalığı ve vahşi doğa – altının çizilmesi hedeflenir. Örneğin, akıl hastalığı üst izleğine sahip olan **La gallina degollada** öyküsü, Bertita adlı küçük kızın dört akıl hastası ağabeyi tarafından vahşice katledilmesiyle kapanır. Anlatının baş kişilerindeki akıl hastalığı metin boyunca çeşitli betimlemeler – ağızlarından salyalar akması, boş bakan gözleri, anne bakımına muhtaç olmaları – aracılığıyla okura aktarılır. Sahip oldukları zekâ geriliğiyle anne babalarının hayallerine engel olan oğulların aile üzerindeki etkisi edilgendir. Ancak anlatının kapanışında gerçekleşen cinayetle zekâ geriliği yaşayan dört oğulun aileyi doğrudan etkilediği görülür. Yapılan inceleme sonucunda, küçük kızın abileri tarafından

cinayete kurban gitmesinin hem ana izleği vurguladığı hem de akıl hastalığının okurun üzerindeki etkisini artırdığı belirlenmiştir.

La miel silvestre öyküsü de baş kişinin anlatının kapanışındaki beklenmedik ölümüyle vahşi doğa üst izleğini ölüm alt izleğiyle birleştirir. Ölüm izleğinin eserdeki kullanım şekli **La gallina degollada** öyküsüyle benzerlik taşır. Yapılan çalışma sonucunda **La miel silvestre**'de anlatının çatısının vahşi doğa ve baş kişi arasındaki güç dengesi üzerine kurulu olduğu belirlenmiştir. Anlatıcı, metnin başından sonuna kadar vahşi doğayı güçlü, metnin baş kişisini zayıf olarak belirler ve bu dengeyi metnin sonuna kadar korur. Hikâyenin baş kahramanının ormanda aciz bir şekilde can vermesi okuru hem şaşırtır hem de ana karakter ve vahşi doğa arasında kurulan güçlü ve zayıf ilişkisini anımsatır. Yaptığımız çalışmada ölüm izleğinin, **El almohadón de plumas**'tan farklı olarak, **La miel silvestre** ve **La gallina degollada** öykülerinde okuru şaşırtıcı bir sona hazırlayarak ana izleği vurguladığı saptanmıştır.

Ayrıca tezde kullandığımız üç öyküde anlatının tamamına yayılmış bir örüntü bulunduğu belirlenmiştir. Metinlerdeki örüntü, hikâyelerdeki baş kişi ya da kişilerin yaşadığı olumlu ve olumsuz olayların belirli bir tekrar içinde gerçekleşmesiyle ortaya çıkar. Okur olumlu ve olumsuz olayların birbirini takip ettiği bir döngünün içinde okuma edimine devam eder. Anlatıcı, metindeki bu döngüyü kullanarak okurun beklentiler ufkunu ve önyargılarını değişime uğratar ve okuru eserlerdeki beklenmedik sona hazırlar. Tezde kullanılmak üzere seçilen öykülerin açılışları ele alındığında, anlatının ilk olarak olumsuz bir durum ya da olayla başladığı görülür. **La miel silvestre**, iki ufak çocuğun neredeyse ölümleriyle sonuçlanan başarısız vahşi doğa deneyimleriyle; **La gallina degollada**, dört akıl hastası çocuğun ebeveynlerinin bakımına muhtaç hallerinin betimlenmesiyle; **El almohadón de plumas** öyküsü ise Alicia ve Jordán'ın aralarındaki soğukluk ve uzaklığın aktarılmasıyla başlar. Bu bağlamda öykülerin başlangıcı, metne attığı ilk adımla beraber birbirine örülü görüşler düzeyini oluşturmaya başlayan okuru karamsar bir bakış açısına yönlendirir.

Öte yandan üç eserde de olumlu olaylar aracılığıyla okurun bakış açısının kısa süreliğine değişime uğratıldığı saptanmıştır. Bu durum **El almohadón de plumas**'ta baş kişi Alicia'nın kısa süreliğine ayağa kalkması ve Jordán ile yakınlaşması; **La**

gallina degollada'da Mazzini ve Berta çiftinin uzun süredir arzuladığı sağlıklı evlada kavuşmaları; **La miel silvestre** öyküsünde ise Gabriel Benincasa'nın girmeye çekindiği ormana en sonunda karar verip giriş yapmasıyla görülür. İncelenen eserlerin açılış ve kapanışları ele alındığında olumsuz bir durum ya da betimlemeyle başlayan anlatıların yine olumsuz bir olayla – karakterlerin beklenmedik ölümleriyle – kapandığı ve böylece örüntünün tamamlandığı görülür.

Tezde kullanılmak üzere seçilen öykülerdeki bir diğer ortak nokta, kurgularında bulunan karşıtlıklardır. Yapılan inceleme sonucunda, Horacio Quiroga'nın üç eserini de belirli zıtlıklar üzerine kurduğu saptanmıştır. Söz konusu karşıtlıklar, **El almohadón de plumas** ve **La gallina degollada** öykülerinde anlatının karakterleri arasında bulunurken, **La miel silvestre**'de ana karakter ve vahşi doğa arasındaki güç dengesizliğinden doğar. Ayrıca eserlerdeki karşıtlıklar ve ana karakterlerin ölümleri arasında doğrudan bir ilişki olduğu görülür. **El almohadón de plumas** öyküsünde anlatının zeminini baş kahramanlar arasındaki farklılığın oluşturduğu görülür. Jordán, olgun karakteriyle anlatıda daha çocuksu bir yapıya sahip olan Alicia'dan ayrışır. Fakat karı koca arasındaki farklılık, Alicia'nın daha karamsar bir ruh haline girmesine ve tüm gününü ölümüne yol açacak yatakta geçirmesine neden olur. Öte yandan **La gallina degollada** eseri incelendiğinde, Mazzini ve Ferraz çiftinin zekâ geriliği yaşayan dört oğlunun karşısına anlatının son evresine doğru sağlıklı bir evlat olarak Bertita'nın yerleştirildiği görülür. Ancak Bertita'nın sağlıklı bir çocuk olması, akıl hastası oğulların varlıklarının unutulmasına neden olarak küçük kızın ölümüne doğrudan zemin hazırlar. **La miel silvestre** ise hikâyenin merkezine yerleştirilmiş güç dengesiyle diğer iki öyküden ayrılır. Metindeki karşıtlık karakterlerin ilişkisinden değil, baş kişi ile vahşi doğa arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Baş kahramanın kendinden güçlü olarak konumlandığı vahşi orman ve dağları tanıma arzusu, karakterin kendi sonunu hazırlamasına neden olur. Özetle, Uruguaylı yazarın eserlerindeki kurguyu oluştururken karakterlerin farklılıkları ve çatışmalarından yararlandığı görülür.

Yaptığımız incelemede, Horacio Quiroga'nın eserlerinin başlangıcı kadar sonlarının da önemli olduğu görülür. Çalışmamızda metinlerin kapanışlarının okurun yapıtla olan bağlantısını sürdürecektir şekilde kurgulandığı saptanmıştır. Eser ve okur

arasındaki bağlantının birden kopmamasını sağlamak amacıyla hikâyelerin sonunda okurun şaşırması ve kurgu üzerine düşünmesi sağlanır. Bu amaçla, anlatıcının hikâyeyi sonlandırmadan hemen önce, oluşturduğu örüntüyü kullanarak okurun beklentilerini olumlu yönde değiştirdiği görülür. Daha sonrasında anlatının kapanışında baş kişinin beklenmedik ölümüyle okur şaşırtılır. Ancak **La gallina degollada**, Bertita'nın ölümüyle son bulmasına rağmen, **La miel silvestre** ve **El almohadón de plumas** öyküleri baş kişilerin ölümünden hemen sonra anlatıcının doğrudan müdahalesiyle devam eder. Anlatıcı, metnin sonunda kısa bir açıklama yaparak kahramanın ölümünü nesnel bir zemine oturtur. İncelememiz sonucunda metne yapılan bu müdahale aracılığıyla kurgu ve gerçeklik arasında bir bağlantı oluşturulduğu ve anlatı sonlanmasına rağmen okurun metinle olan ilişkisinin devam ettirildiği görülür.

KAYNAKÇA

Akarsu, B.: 1975

Felsefe Terimleri Sözlüğü,
Ankara, Türk Dil Kurumu
Yayınları.

Aparicio, J. P.: 2005

“Cuentos de amor de locura y de
muerte”, **Revista de libros de la
Fundación Caja Madrid**,
No.102, s. 34-35.

Beardsell, P. R.: 1980

“Irony in the stories of Horacio
Quiroga” **Ibero-amerikanisches
Archiv**, Neue Folge, Vol. 6, No.
2, s.95-116.

Berg, M. G.: 1999

“Horacio Quiroga”, Lois Davis
Vines (ed.), **Poe abroad:
influence, reputation, affinities**
içinde, Iowa City, University of
Iowa Press, s.239- 243

Čadová, R.: 2007

“La influencia de Edgar Allan Poe
en Horacio Quiroga”, **Études
romanes de Brno**, Vol. 28, No: 1,
s. 149-157.

Carter, D.: 2006

Literary Theory, Harpenden,
Pocket Essentials.

Cevizci, A.: 2019

Felsefe Tarihi, 9.bs., İstanbul,
Say Yayınları.

Collard, A.: 1958

“La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga”, **Hispania**, Vol.41, No.3, s. 278-281.

Crow, J. A.: 1939

“La locura de Horacio Quiroga”, **Revista Iberoamericana**, Vol. 1, No.1, s.33-45.

Çelik, E. E.: 2013

“Gadamer’in Hermeneutik Ufku Ve Nietzsche’nin Perspektivizmi”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı.15, Bahar, s.127-144.

Demir Ergin, F.: 2019

El análisis de los elementos monstruosos en los cuentos góticos de Horacio Quiroga, İstanbul, İstanbul Üniversitesi.

Dilthey, W.: 1999

Hermeneutik ve Tin Bilimleri, Çev. Doğan Özlem, 1.bs., İstanbul, Paradigma Yayınları.

Eagleton, T.: 1996

Literary Theory: an introduction, 2.bs., Oxford, Blackwell Publishing.

Eco, U.: 2019

Açık Yapıt, Çev. Tolga Esmer, 4.bs., İstanbul, Can Sanat Yayınları.

Eco, U.: 1993

Lector in Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo, Çev. Ricardo Pochtar, 3.bs., Barcelona, Editorial Lumen.

Englekirk, J. E.: 1934:

Edgar Allan Poe in Hispanic Literature, New York, Instituto de las Españas.

Erhat, A.: 2019

Mitoloji Sözlüğü, 26.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi.

Estrada, M., E.: 1995

El hermano Quiroga: Cartas de Quiroga a Martínez Estrada, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Fowler, R., M.: 2001

Let the reader understand: Reader-Response Criticism and the Gospel of Mark, Pennsylvania, Trinity Press International.

Franco, R. O.: 2008

“Horacio Quiroga y el cuento fantástico”, **Nueva Revista de Filología Hispánica**, T.56, No. 2, s. 467-487.

Gadamer, H., G.: 2003

“Hermeneutik”, Doğan Özlem (ed.), **Hermeneutik Üzerine Yazılar** içinde, s.11- 32, İstanbul, İnkılap Kitabevi.

Gadamer, H., G.: 2004

Truth and Method, Çev. Joel Weinsheimer, Donald G. Marshall, 2.bs., Wiltshire, Continuum Publishing.

Gambarini, E. K.: 1986

“La escritura como lectura: la parodia en El crimen del otro, de Horacio Quiroga”, **Revista**

- Glantz, M.: 1971
- Göktürk, A.: 1997
- Göktürk, A.: 1998
- Guerin, W, L.'v.d.': 2005
- Gürlek, L.: 2015
- Hekman, S.: 1999
- Iser, W.: 1972
- Iser, W.: 1979
- iberoamericana**, No. 135–136, Nisan, Eylül, s. 475-488.
- “Poe en Quiroga”, **Revista de la Universidad de México**, Vol. XXV, No. 11, 25-33.
- Okuma Uğraşı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Sözün Ötesi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- A Handbook of Critical Approaches to Literature**, 5.bs., New York, Oxford University Press.
- “Edgar Allan Poe'nun Horacio Quiroga öykülerine etkisi” 5. **Uluslararası Edebiyat Bilimi Kongresi**, Mersin, s. 342-349.
- Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik**, Çev. Hüsamettin Arslan, Bekir Balkız, İstanbul, Paradigma Yayınları.
- “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, **New Literary History**, Vol.3, No.2, s.279-299.
- “Metinlerin Çağrısar Yapısı”, **Bağlam**, Çev. Sârâ Sayın, No. 1-79, İstanbul, s. 139-162.

Izquierdo, A.: 1999

“Noticia sobre el autor”, Horacio Quiroga, **El Síncope Blanco y otros cuentos de horror** içinde, s.9- 14, Madrid, Valdemar.

Jauss, H, R.: 1980

“Bilimsel Bir Yazın Tarihinin Çağırışı”, **Bağlam**, Çev. Tevfik Turan, No. 2-80, İstanbul, s.89-122.

Jitrik, N.: 1959

Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo, Edición Culturales Argentinas, Buenos Aires.

Levine, S. F., Levine, S.: 1999

“Poe in Spanish America”, Lois Davis Vines (ed.), **Poe abroad: influence, reputation, affinities** içinde, s.121- 129, Iowa City, University of Iowa Press.

Lobo, A, G.: 2013

“Reader-Response Theory: A Path Towards Wolfgang Iser”, **Letras**, Vol. 2, No. 54, s.13-30.

Makaryk, I, R.: 1993

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.

Moran, B.: 1999

Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul, İletişim Yayınları.

Murena, H. A.: 1976

“El Horror”, Angel Flores (ed.), **Aproximaciones a Horacio**

- Ngom, M.: 1989
- Palmer, R., E.: 1969
- Pollmann, L.: 1987
- Quiroga, H.: 2004
- Quiroga, H.: 2004
- Richards, I, A.: 2001
- Richards, I, A.: 2001
- Rifat, S.: 1993
- Roberts, J., M.: 2015
- Quiroga içinde**, s. 27-35, Monte Ávila Editores.
- “Los personajes femeninos en la creación literaria de Horacio Quiroga”, **Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica**, No.11, s.129- 136.
- Hermeneutics**, Illinois, Northwestern University Press.
- “Literariedad y americanidad. Aspectos del cuento quiroguiano”, **América Cahiers du CRICCAL**, No.2, s. 131-154.
- Cuentos**, 3.bs., Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Cuentos de amor de locura y de muerte**, Palencia, Menoscuarto.
- Practical Criticism**, London and New York, Routledge.
- Principles of Literary Criticism**, London and New York, Routledge Classics.
- “Metni Kim Oluşturur? Yazar mı? Okur mu ?”, **Kuram**, No:3, İstanbul, Eylül, s.17-18.
- Avrupa Tarihi**, Çev. Fethi Aytuna, İstanbul, İnkılap Kitabevi.

- Rodríguez Monegal, E.: 1967 "Una Historia Perversa", **Un Mundo Nuevo**, No.8,s. 57-60.
- Rodriguez Monegal, E.: 1961 **Las raices de Quiroga**, Montevideo, Edición Asir.
- Rodriguez Monegal, E.: 1967 **Genio y figura de Horacio Quiroga**, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires-Rivadavia.
- Rodriguez Monegal, E.: 1968 **El Desterrado: Vida y obra de Horacio Quiroga**, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Saavedra-Chávez, O. L.: 2015 "La extrañeza de lo orgánico en la narrativa de Horacio Quiroga", **Lienzo**, Núm. 036, s.113-134.
- San Román, G.: 1995 "Amor Turbio," Paranoia, and the Vicissitudes of Manliness in Horacio Quiroga", **The Modern Language Review**, Vol.90, No.4, Ekim, s. 919-934.
- Sanchez-Blake, E.: 2009 "Locura y Literatura: La otra mirada" **La manzana de la discordia**, Diciembre. Año 2, No. 8, s.15-23.
- Sayın, Ş.: 1979 "Yazın Bilim ve Alımlama Estetiği (Rezeptionsaesthetik)", **Bağlam**, No: 1-79, İstanbul, s.103-119.

Sayın, Ş.: 1999

Metinlerle Söyleşi, İstanbul, Multilingual.

Selden, R., Widdowson, P., Brooker, P.: 2005

A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, 5.bs., Harlow, Pearson Education Limited,.

Selden, R.: 1989

Practising Theory and Reading Literature, New York, Prentice Hall.

Taşçılar, F.: 2017

“Gadamer’in Diyalektik Hermeneutiği”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C. 4, Sayı: 2, s.37-52.

Tatar, B.: 2004

Hermenötik, 1.bs., İstanbul, İnsan Yayınları.

Tatar, B.: 2018

Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti, 3.bs., İstanbul, İnkılap Kitabevi.

Tunç Oppermann, S.: 1994

“I.A Richards'tan Wolfgang Iser'e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi”, **Kuram**, No:4, İstanbul, Ocak, s.32-38.

Utrera, L.: 2015

“Más que naturalismo: melodrama, exceso y abandono en “La gallina degollada” de Horacio Quiroga”, **Cuadernos de literatura**, Vol. XIX, No.38, s.414-431.

Merriam-Webster. (n.d.). Flatus vocis. In Merriam-Webster.com dictionary, (Çevrimiçi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/flatus%20vocis>, 8 Şubat 2020.

